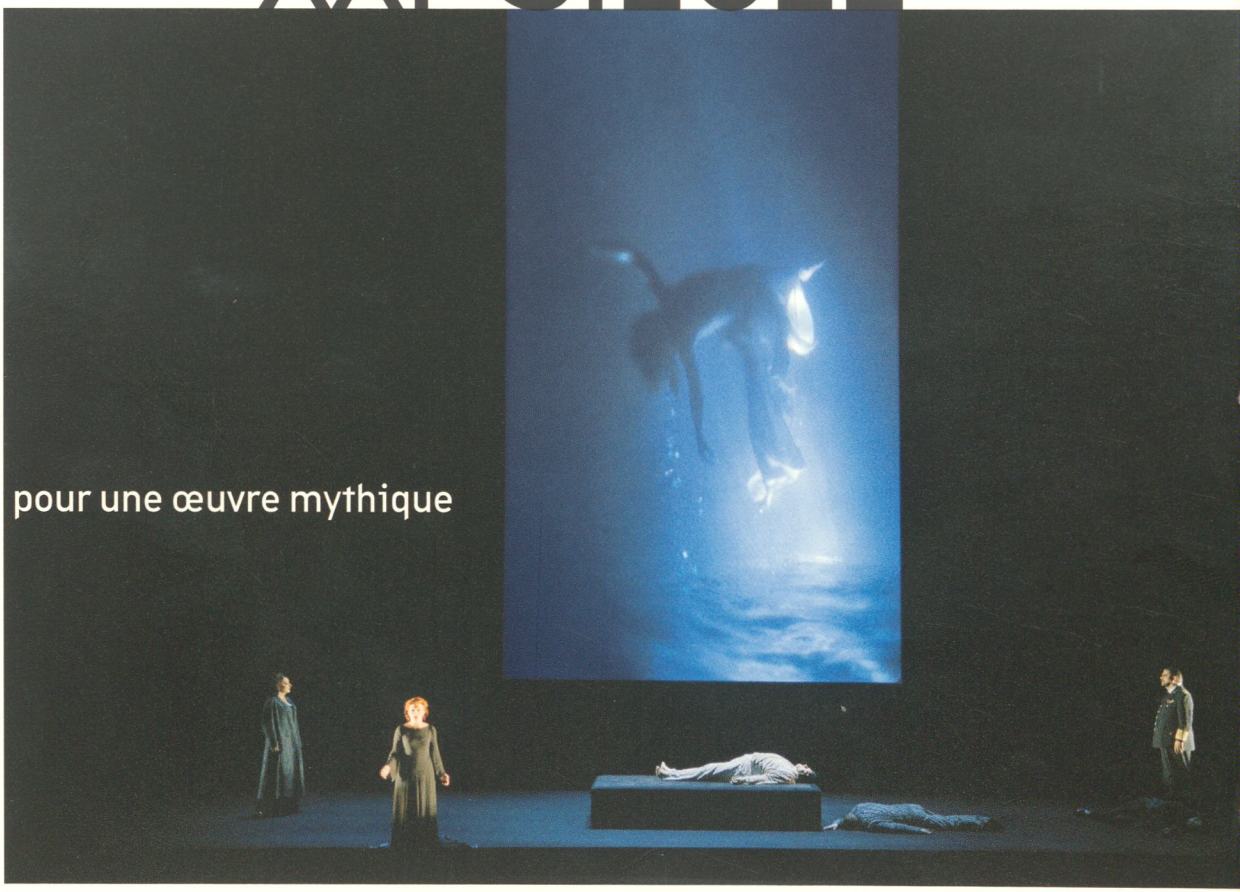
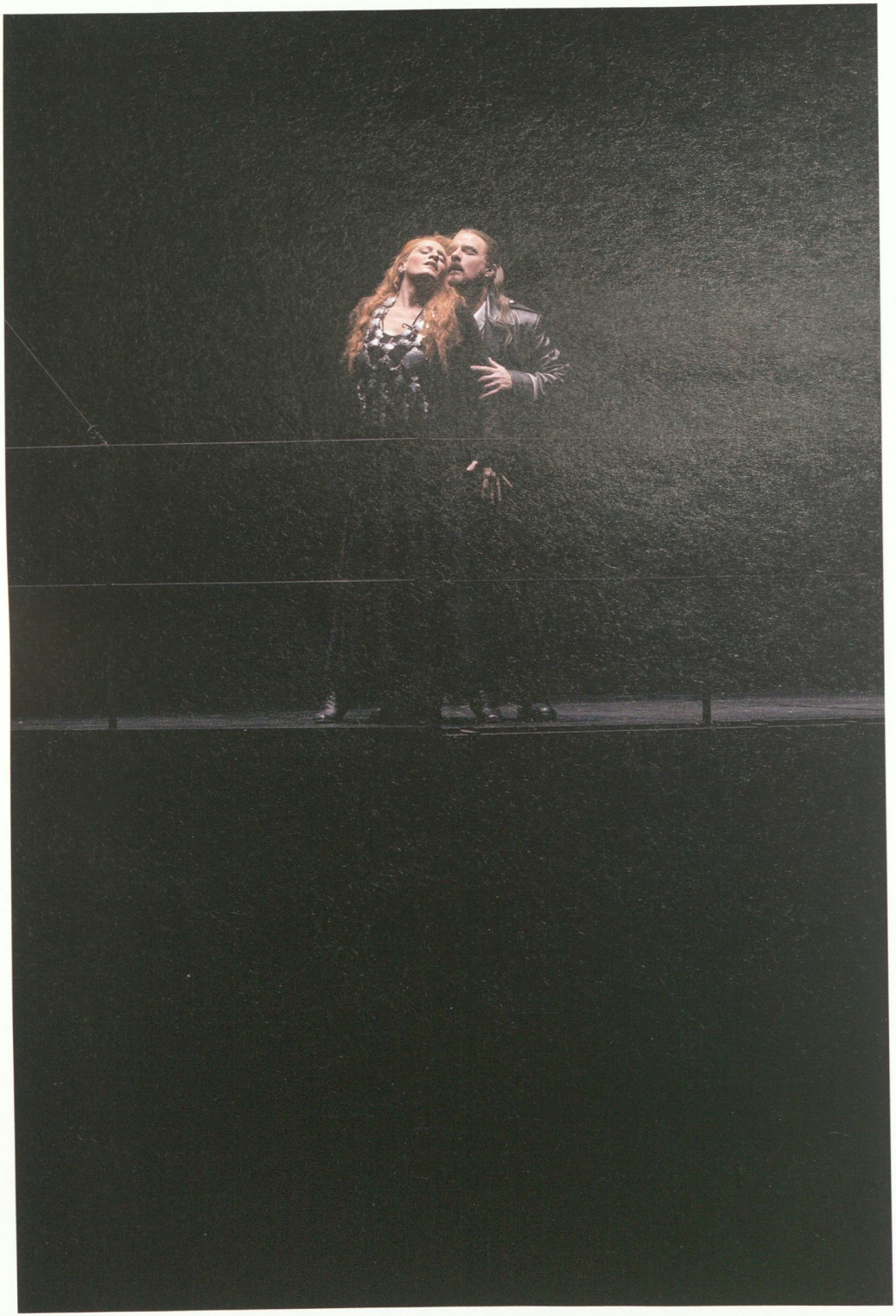
TRISTAN ET ISOLDE À L'AUBE DU XXIe SIÈCLE

Trois visions pour une œuvre mythique



LABOR ET FIDES

TRISTAN ET ISOLDE À L'AUBE DU XXIe SIÈCLE



Sous la direction d'Alain Perroux

Olivier Py
Peter Sellars
Bill Viola
Christoph Marthaler

Etienne Barilier
Philippe Fénelon
Pierre Flinois
Christian Merlin
Alain Perroux
Timothée Picard
Jean-Jacques Roth

TRISTAN ET ISOLDE À L'AUBE DU XXIe SIÈCLE

Trois visions pour une œuvre mythique

Labor et Fides

2005

BR Q 3740

La publication de cet ouvrage
a bénéficié du soutien de la
Fondation Hélène et Victor Barbour.

Conception graphique : Pierre Lipschutz
Photolithographie : Datatype, Lausanne
Impression : Musumeci SpA, Quart AO
Imprimé en Italie

ISBN 2-8309-1182-2

© 2005, Labor et Fides
1, rue Beauregard, CH-1204 Genève
Tél. +41 22 311 32 69
Fax +41 22 781 30 51
contact@laboretfides.com
www.laboretfides.com

2005/81032j

Diffusion et distribution en Suisse : OLF, Fribourg
Diffusion et distribution en France et en Belgique : SOFÉDIS / SODIS
Diffusion et distribution au Canada : Gallimard limitée / SOCADIS

R003933944

SOMMAIRE

8 Tristan pour les intimes *Introduction d'Alain Perroux*

11 Tristan à la scène : entre mythe et mode *Pierre Flinois*

MISE EN SCÈNE D'OLIVIER PY | SCÉNOGRAPHIE DE PIERRE-ANDRÉ WEITZ | GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE

24 «Un enfant accroupi, plein de tristesse…» *Etienne Barilier*

29 Photographies *Mario del Curto et Ariane Arlotti*

40 Quand la musique pense *Entretien avec Olivier Py*

MISE EN SCÈNE DE PETER SELLARS | VIDÉO DE BILL VIOLA | OPÉRA NATIONAL DE PARIS

50 Un beau conte d'eau et de feu *Jean-Jacques Roth*

56 Photographies *Ruth Walz*

68 La réalité pour métaphore *Entretien avec Peter Sellars*

74 «Un espace pour la solitude et la contemplation» *Entretien avec Bill Viola*

MISE EN SCÈNE DE CHRISTOPH MARTHALER | SCÉNOGRAPHIE D'ANNA VIEBROCK | FESTIVAL DE BAYREUTH

82 Tristan, le roman-photo *Christian Merlin*

87 Photographies *Jochen Quast et Jörg Schulze*

98 Tristan électrique *Entretien avec Christoph Marthaler*

103 Une «vieille mélodie» toujours aussi neuve *Alain Perroux*

107 Pourquoi nous aimerons toujours Tristan *Philippe Fénelon*

110 Prendre congé de Wagner? *Timothée Picard*

117 Bibliographie sommaire

118 Notices biographiques

TRISTAN POUR LES INTIMES

Introduction

Alain Perroux

«J'entendais dire récemment que si Wagner obtenait par son drame un éclatant succès, ce serait un accident purement individuel, et que sa méthode n'aurait aucune influence ultérieure sur les destinées et les transformations du drame lyrique. Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, à savoir [...] que dans un avenir très rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui.»

Charles Baudelaire,
Richard Wagner et Tannhäuser *à Paris*, 18 mars 1861

Il est piquant de relire ces lignes de Baudelaire avec près d'un siècle et demi de recul. Comment ne pas constater en effet que la «brèche» ouverte par Wagner s'est élargie avec le temps, jusqu'à ressembler à une autoroute? Le poète français s'est révélé visionnaire: les drames wagnériens ont profondément marqué l'histoire de la musique, obligeant les compositeurs de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle à une prise de position qui se solda par le rejet du modèle ou son imitation servile. Mieux encore: les opéras de Wagner se sont implantés fermement dans les théâtres lyriques du monde entier, remportant l'adhésion d'un public aussi large que fervent.

Or, de tous ces ouvrages, il en est un qui a plus profondément bouleversé auditeurs et cours de l'histoire. C'est *Tristan et Isolde*. Le choc ne fut toutefois pas immédiat. Point de scandale à la création de cette «action musicale», mais plutôt une mutique incompréhension, un silence incrédule. C'est avec le temps que *Tristan* a ébranlé les fondations de la musique occidentale, dans une sorte de révolution en douceur, aussi lente qu'inexorable. Révélée le 10 juin 1865 à l'Opéra de Cour de Munich, l'œuvre patienta dix ans avant d'être présentée sur d'autres scènes allemandes, dix années supplémentaires pour conquérir les théâtres d'Europe et pénétrer dans le saint des saints, au Festival de Bayreuth, sur la scène du théâtre conçu par Wagner lui-même.

Mais reprenons notre siècle et demi de recul et observons. L'année 2005 a vu se succéder trois nouvelles productions majeures de *Tristan et Isolde*, sans compter des créations moins marquantes et des reprises de spectacles récents. Hasard de la programmation? Sans doute. Mais aussi confirmation de la pérennité et du statut particulier d'un chef-d'œuvre qui séduit même les auditeurs les plus réfractaires aux sortilèges wagnériens.

Le phénomène ne laisse de fasciner: par quelle secrète alchimie cet ouvrage peut-il encore toucher et émouvoir à travers les siècles? On évoquera la grâce d'un livret sans message nationaliste, une dramaturgie aux limites de l'abstraction, une musique toujours aussi mystérieuse à nos oreilles. Attardons-nous sur ce dernier point: c'est sans doute parce qu'il s'agit de l'œuvre inépuisable par excellence, celle dont on ne pourra jamais faire le tour, que *Tristan* suscite une passion toujours vive. Comme le dit le metteur en scène Peter Sellars: *«Une œuvre de cette envergure doit être approchée depuis des centaines de directions, de points de vue. Non seulement elle les supporte, mais elle les réclame. Et c'est ce qui en fait la beauté.»* La diversité des artistes qui, en 2005, se sont confrontés à l'«action musicale» de Wagner, prouve encore l'universelle fascination qu'elle suscite. Entre Olivier Py, jeune poète français à la parole incantatoire, Peter Sellars, enfant terrible du théâtre américain auteur de spectacles à la fois les plus actuels et les plus intemporels de ce tournant du siècle, Bill Viola, démiurge célébré de ce jeune art qu'est la vidéo, et Christoph Marthaler, clown triste du théâtre germanique contemporain, les

parcours sont différents, les références multiples, les esthétiques divergentes. Tous ont pourtant désiré se confronter à *Tristan*. Tous ont voulu se mesurer à cette œuvre qui demeure aux confins du représentable.

Et aussi contrastés que soient leurs spectacles, du mysticisme de Sellars à la dé-mythification de Marthaler, tous trois ont d'étonnants points de convergence. Dans la pensée d'abord : la lecture philosophique de Py n'est jamais très loin des considérations mystiques de Sellars. Dans l'image ensuite : l'espace théâtral de Py et Weitz, comme la vidéo de Viola, cadre l'image et en exploite l'aspect bidimensionnel. Dans le geste aussi : une même attention portée au temps de *Tristan* se retrouve dans les transformations du décor d'Anna Viebrock, les machines mouvantes de Weitz ou les images au ralenti de Viola. A chaque fois, la scène nous fait entrer dans un temps hors du temps – elle rejoint ainsi la musique de Wagner. Et certaines images continuent de nous hanter bien après que le rideau s'est refermé, comme ces apparitions d'un enfant au regard triste ou l'élévation finale des amants, motifs communs à Viola et à Py, moments d'étroite intimité avec l'œuvre de Wagner, instants de théâtre qui ont rendu souhaitable la parution de cet ouvrage collectif. D'autant que l'évocation de ces trois spectacles marquants (*«epochemachend»* disent les Allemands : «qui font époque» – deux d'entre eux ont déjà reçu des distinctions) rappelle que le chef-d'œuvre existe uniquement dans la profusion des regards qu'il suscite et qu'il soutient.

A travers les propos des initiateurs de ces spectacles, on lira donc diverses compréhensions et analyses de cette œuvre abyssale ; on comprendra aussi que l'opéra ne se nourrit pas seulement de matière grise, mais aussi de poésie ineffable, de corps imprévisibles, de techniques modernes ou anciennes, de chair et de sueur. Et comme ces artistes sont tous préoccupés de parler à leurs contemporains, même si c'est par le biais une œuvre vieille d'un siècle et demi, l'occasion nous a semblé belle de poser plus généralement la question de la permanence de *Tristan* en traçant quelques perspectives et en examinant sa postérité. Aux côtés des photographies, entretiens et essais sur les trois spectacles de Py, Sellars et Marthaler, on trouvera donc des articles plus généraux sur la trace que *Tristan* a laissée au sein de l'histoire musicale comme de la production littéraire, ainsi qu'un bref parcours historique de son traitement scénique. Ces textes sont issus de plumes diverses elles aussi, d'écrivains, de journalistes, de compositeurs ou de chercheurs qui se retrouvent dans un même amour, une même passion pour cette œuvre qui est elle-même un monument élevé à la passion amoureuse.

Entre leurs lignes, c'est bien toujours la phrase de Baudelaire que l'on retrouve, cette idée qu'une œuvre du passé peut être parfois plus moderne que la dernière création en vogue. Que l'opposition entre l'hier et l'aujourd'hui n'a pas d'intérêt. Que *«l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel»* permet aussi de *«préjuger»* de *«l'avenir»*, et que si Wagner passe pour l'inventeur de la *«mélodie infinie»*, il semble bien avoir engendré aussi l'*«émotion infinie»*. Celle que *Tristan* continue d'insinuer dans les cœurs et dont cet ouvrage se veut un reflet.

Remerciements à
Jean-Marie Blanchard, Anne Rubinstein, Renate Cornu et Christine de Bissy, du Grand Théâtre de Genève.
Gerard Mortier, Jérôme Brunetière et Jorg Quatran, de l'Opéra national de Paris.
Kira Perov, du Studio Bill Viola.
Wolfgang Wagner et Peter Emmerich, du Festival de Bayreuth.
Michael Schmidt, de la Radio Bavaroise.
Michel Pazdro, de L'Avant-Scène Opéra (Paris).
Caroline Coutau, des éditions Labor et Fides.

TRISTAN À LA SCÈNE : ENTRE MYTHE ET MODE

Brève histoire des productions majeures de *Tristan et Isolde*, de 1865 à la fin du XX[e] siècle

Pierre Flinois

Mettre en scène *Tristan* ! Gageure, s'il faut en croire son auteur, conscient du danger encouru : *« Ce* Tristan *devient quelque chose d'effroyable ! Ce dernier acte !!!… Je crains que l'opéra ne soit interdit, à moins qu'une mauvaise représentation n'aide à offrir une caricature de tout l'ouvrage. Seules des représentations médiocres peuvent me sauver ! Si elles sont de "qualité parfaite", elles ne peuvent que rendre les gens fous. »*[1] Certes, la création, le 10 juin 1865, s'avère être un triomphe intellectuellement mémorable, et au goût de l'auteur, oublieux de ses prémonitions, l'exemple même de la perfection atteinte. Mais après quatre représentations, le silence durera neuf ans, reflétant sinon une incompréhension (n'y avait-on pas vu *« le matérialisme le plus désespérant »*, *« la peinture des mauvaises mœurs »*[2], ou *« l'élucubration raffinée d'une imagination malade »*[3] ?), tout du moins un décalage réel avec le goût du public contemporain. Imaginons, avec Wagner encore, que cette attente n'eût pas été déçue s'il avait *« fait se dérouler une brillante fête dansante, pendant laquelle l'infortuné couple d'amoureux se serait esquivé dans un bosquet au bon moment ; leur découverte aurait ensuite provoqué un effet scandaleux approprié, et tout ce qui s'ensuit. Au lieu de cela, il ne se passe pas grand-chose d'autre dans ce (deuxième) acte que la musique, […] ce qui est d'autant pire que je n'offre presque rien à voir pendant ce temps. »*[4] Et constatons une fois pour toutes ce qu'est *Tristan* en fait, malgré son sous-titre d'*« action » (Handlung)* : un long duo, trois actes où il ne se passe rien. Mais justement, ce rien, c'est ici tout, le tout de l'expression, de l'indicible. C'est Wagner encore qui écrit : *« La vie et la mort, toute la valeur et l'existence du monde extérieur ne dépendent ici que du mouvement profond de l'âme. Toute l'action, si émouvante, ne peut exister qu'à travers l'extrême profondeur d'âme qu'elle requiert, elle ne paraît au jour que sous la forme qui lui est donnée de l'intérieur. »*[5]

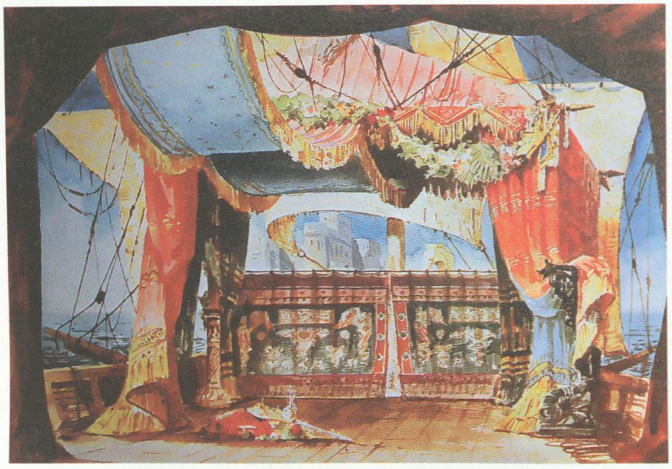
Un modèle figé

Tristan pose donc d'emblée à son époque un problème de représentation : comment incarner cette action intérieure, comment illustrer cet indicible, comment exposer cet absolu de la passion ?

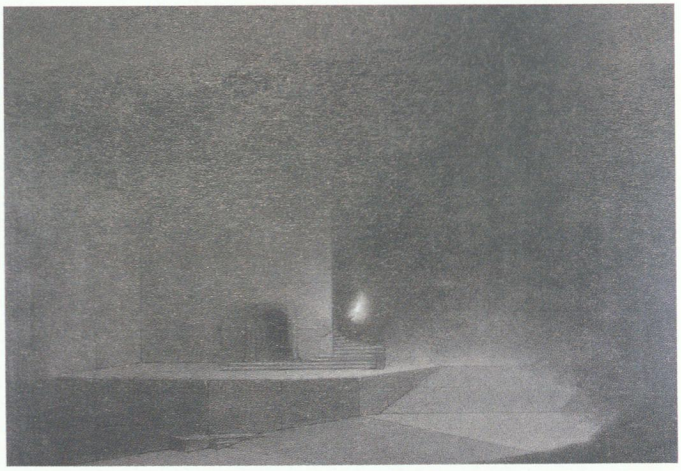
Les représentations modèles de Munich, lors de la création de l'œuvre en 1865, donnent à Wagner entière satisfaction dans leur réalisme achevé. Décors, signés d'Angelo Quaglio pour les actes extrêmes, et de Heinrich Döll pour l'acte médian, tous caractéristiques d'un style roman primitif, costumes de Franz Seitz germano-romans, mise en scène suggestive, avec la draperie rouge servant de tente à Isolde s'ouvrant dans un grand effet scénique pour dégager le pont du bateau et dévoiler, au fond, Tristan tenant le gouvernail. Et interprètes majeurs, dont les photos disent aujourd'hui encore le jeu chargé… Etait-on vraiment dans l'expression de l'âme ?

De fait Wagner, le concepteur de l'œuvre d'art de l'avenir, n'eut jamais en tête une révolution scénique qui soit au niveau de ses idéaux musico-dramatiques novateurs : la scène parfaite à ses yeux reste illusionniste, dans le plus pur style décoratif de fidélité historique du XIX[e] siècle, avec comme seules exigences le toujours plus grand, le toujours plus raffiné, quand le courant de la scène lyrique contemporaine ne produisait que des

[1] Richard Wagner, *Lettre à Mathilde Wesendonck*, 10 avril 1859.
[2] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 5 juillet 1865.
[3] Eduard Schelle.
[4] Richard Wagner, *Sur l'appellation de drame musical*.
[5] Richard Wagner, *La musique de l'Avenir*.



Projet de décor d'Angelo Quaglio pour l'acte I de *Tristan et Isolde*, lors de la création de l'ouvrage à la Hofoper de Munich, 1865



Projet de décor d'Adolphe Appia pour l'acte II de *Tristan et Isolde*, 1923

représentations bâclées et sommaires. D'où l'idée du théâtre de Bayreuth, écrin pensé parfait pour l'œuvre, mais échec scénique assurément par simple refus de la modernité même, du fait de Wagner d'abord, et plus encore de Cosima, sa veuve, la vestale du culte, attachée à la lettre, non à l'esprit des œuvres.

Avec l'auteur, avec elle, l'époque se contente donc, pour *Tristan*, de cette façon de modèle munichois. On le fera partout semblable, à Weimar en 1874, à Berlin – qui attend mars 1876 et un ordre impérial – où Bodo von Hülsen, l'administrateur, pensait que de toute façon, *Tristan* ne passerait jamais au répertoire… A Königsberg, à Leipzig, à Londres (au théâtre de Drury Lane), à Hambourg encore, avant la mort du compositeur. A Vienne, à Dresde ensuite, à Bayreuth enfin, en 1886 (où c'est loin d'un triomphe : pour l'une des représentations, on ne vendit que 12 places !), concentrant toujours l'attention et les innovations de détails sur les tentures ou l'orientation de la nef, les arbres ou la fontaine du jardin, les murailles de Karéol. C'est trahir en fait, ou pire, passer à côté du sens, ne pas voir, ne pas entendre Tristan, ce rien, où l'on peut discourir dix minutes sur le sens d'une copule, ce fameux *«und»*, sans qui Tristan **et** Isolde ne sont rien justement, ne voyant dans *Tristan* qu'un voyage d'Irlande en Cornouailles, de Cornouailles en Bretagne ! Quand le vrai voyage y est onirique, psychologique, traversée des sentiments vers un absolu de néant, à la fois le tout et le rien confondus, finalisés, idéalisés, pour les héros, et pour le spectateur plus encore. Images comme cérémonial, tout devait être possible. Il n'en est rien, puisque, pour plus d'un demi-siècle, l'autorité de Bayreuth, obsédée d'une poétique passéiste, fige le concept, affirmant de bonne foi qu'il s'agit, comme pour le *Tannhäuser* de Paris ou le *Lohengrin* de Vienne, de *la* référence, puisque les yeux du Maître ont contemplé – et approuvé – ces décors et ces costumes, définitifs désormais. *«Ici, il ne s'agit pas d'inventer, mais de perfectionner dans le détail.»*[6] On refait donc à l'identique, par la vertu servile des frères Bruckner et de Joseph Flüggen, le costumier, qui se voient intimer que le style se doit d'être roman, et surtout pas nordique… tout en exigeant des interprètes une gestuelle modérée, évitant toute passion, car *«un jeu de physionomie ne peut guère correspondre à la violence des sons sans devenir absurde»*[7].

Adolphe Appia : théorie et pratique

A l'une de ces représentations assiste un certain Adolphe Appia, jeune Suisse enthousiasmé par la musique, mais profondément déçu par sa traduction scénique. Pour lui, la scène pseudo-naturaliste est incompatible avec l'idée même de représentation des drames wagnériens, et de Tristan en particulier, dont l'action est purement spirituelle. Toiles peintes, décors illusionnistes plus ou moins historiques, éclairage au gaz sans magie, tout lui semble en opposition avec les impressions que suscite *Tristan*. En 1894/96, il écrit *La Musique et la mise en scène*, qui sera publié en allemand en 1899, et dont l'appendice explicite sa conception d'une production de *Tristan*. Ainsi parle-t-il de donner au public *«la vision qui est celle des héros du drame»*, réduisant le décor de l'acte I à quelques cordages, exprimant qu'à l'acte II, *«il n'y a plus de temps, plus d'espace, plus de nature qui chante, plus de flambeau qui menace – plus rien»*, et que l'acte III, enfermé dans une cour de château devenue un véritable espace fermé, où le monde extérieur n'est

[6] Cosima Wagner, *Lettre à Hermann Keyserling*, 11 avril 1903.
[7] Cosima Wagner, *Lettre à Hermann Levi*, 8 septembre 1886.

visible que par une échappée latérale, est dominé par *«le jour aveuglant»* et *«froid». «La lumière est le seul moyen qui puisse continuellement créer cette impression, et son usage est motivé et justifié par la partition elle-même.»* Appia deviendra de fait, à travers ses écrits et ses somptueuses esquisses dessinées, le théoricien majeur et le premier réalisateur d'une révolution scénique nécessaire, le promoteur de l'abstraction scénique du XXe siècle. *«Il nous a appris que la durée musicale, qui enveloppe, commande et règle l'action dramatique, engendre du même coup l'espace où celle-ci se développe. Pour lui, l'art de la mise en scène [...] n'est pas autre chose que la configuration d'un texte ou d'une musique, rendue sensible par l'action vivante du corps humain, et par sa réaction aux résistances que lui opposent les plans et les volumes construits. D'où le bannissement, sur la scène, de toute décoration inanimée, de toute toile peinte, et le rôle primordial de cet élément actif qu'est la lumière. Quand on dit cela, on a tout dit, ou à peu près.»*[8]

Mais il est encore trop tôt. Rejeté par Cosima Wagner, accepté seulement sur de petites scènes (Bâle, Magdebourg) pour développer ses concepts, Appia attendra 1923, et l'invitation de Toscanini à la Scala, pour monter enfin *Tristan*. Le public milanais, réfractaire, trouvera que le jardin de l'acte II ressemble à une cour de prison – pour Appia, il ne s'agit pas là *«d'une tiède nuit d'été»* mais de *«l'espace cruel qui sépare [Isolde] de Tristan»* – et que le tilleul de l'acte III a l'air malade – ce qui reflète bien l'idée de désespérance du héros, mais ne fait pas un *bel* arbre comme on aime à le voir représenté alors. Echec incontestable, la production disparaîtra sept ans plus tard pour un retour à la tradition.

Les écrits d'Appia s'imposeront toutefois lentement à partir du début du siècle comme un but à atteindre, mais difficile à réaliser dans le cadre très contraignant, et techniquement peu évolué de la scène contemporaine, où l'éclairage électrique en est encore à ses balbutiements.

Gustav Mahler et Alfred Roller

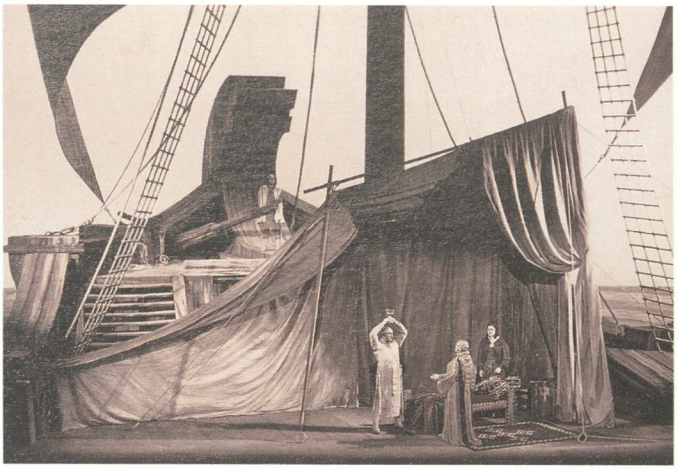
Le premier à sortir du carcan de la tradition est en fait Gustav Mahler, qui choisit pour monter *Tristan* à Vienne, en 1903, d'en confier la mise en scène et les décors à Alfred Roller, le pape de la modernité théâtrale d'alors, artiste proche de la Sécession viennoise, dont le *Don Giovanni* révolutionnera encore deux ans plus tard l'Opéra impérial. Reprenant partiellement les théories d'Appia, Roller fait d'abord usage de la lumière et de la couleur afin de donner une traduction visuelle propre à la spécificité de la partition. Chaque acte se voit ainsi attribuer une couleur spécifique, un rouge-orangé pour la puissance du jour à l'acte I, un bleu violet profond pour l'extatique duo central, virant au gris blafard à l'arrivée de Marke, et un gris pâle pour l'acte III, dominé par un tilleul automnal dénudé. Car, moins radical qu'Appia, Roller refuse autant le réalisme purement décoratif que l'abstraction totale, et conserve donc la réalité d'un bateau, d'un jardin, dont la lumière transforme peu à peu le contenu expressif *«au fur et à mesure que se produit la mutation dramatique»*[9]. Le décor de l'acte II comporte donc la muraille du château, blanche, la terrasse en damier noir et blanc, noyée de lilas et s'ouvrant vers la mer, mais le tout est baigné de *«lumière invisible»* pour une *«orgie d'obscurité»* sous un ciel de velours noir

[8] Jacques Copeau, *Comoedia*, 12 mars 1928.

[9] Hermann Bahr, *Buch der Jugend*, 1904.

constellé d'étoiles. *«Le décor reproduisait vraiment quelque chose de l'harmonie chromatique de la musique, les subtiles variations de lumière et de couleur produisant un effet intrinsèquement musical.»*[10]

En fait, pour la première fois, l'abandon des conventions, en associant la *Lichtmalerei* (peinture de lumière) de Roller à la *Lichtmusik* (musique de lumière) de Mahler, donnait à *Tristan* une part de son caractère de mythe. Si partout hors Vienne la tradition munichoise demeure, à Berlin, à Paris, à Rio, à Rostock, à Riga, l'influence simultanée des théories d'Appia et de la réussite effective de la production de Roller va cependant s'exercer durablement sur la jeune génération des producteurs à venir.



Acte I de *Tristan et Isolde* dans la mise en scène de Heinz Tietjen et les décors d'Emil Preetorius, Bayreuth, 1938

Meyerhold

C'est loin des centres germaniques, au Théâtre Marjinski de Saint-Pétersbourg, en 1909, que Vsévolod Meyerhold conçoit lui aussi *Tristan* non comme un sujet historique, mais bien comme un mythe. Pour lui, les drames wagnériens sont *«des faits musicaux rendus visibles»* et non des essais de style historique où *«casques et boucliers brillent comme des samovars»*, fondant *«un historicisme sans mystère»*, incitant le spectateur à l'interrogation sur les choix archéologiques du décorateur davantage qu'à une plongée dans l'atmosphère de l'œuvre. Plutôt que de mettre platement en scène le livret, il s'agit donc de *«plonger dans le monde émotionnel de la musique [...] de préserver le caractère légendaire de cette œuvre, afin que le spectateur se sente totalement immergé dans cette atmosphère.»* Aussi Meyerhold demande-t-il à son décorateur, Alexandre Chervachidzé, *«de prendre dans*

[10] Max Graf.

l'orchestre les thèmes de ses tableaux» et de ne dessiner qu'une voile pour tout décor à l'acte I, afin que naisse un navire dans l'imagination du spectateur. Et la forêt, à l'acte II, lui semble bruisser suffisamment à l'orchestre pour que seules les murailles du château ceignent la scène, concentrée alors sur la seule torche fatale, tandis que la nudité d'un paysage de rochers suffira à exprimer toute la détresse de Karéol.

De Wildermann à Preetorius

Le lent surgissement de la modernité scénique dans l'univers wagnérien se suit alors à travers quelques rares productions isolées dans l'espace germanique. Parmi les plus engagés, Ernst Gutzeit qui, pour un projet londonien en 1916, propose à l'acte III un décor quasi abstrait, en larges aplats jaune, rouge-orangé et marron, d'une modernité plastique criante, projection psychologique exacerbée de l'esprit désespéré de Tristan sous un disque solaire omniprésent.

Mais plus fréquemment, c'est Alfred Roller que l'on suit, comme Hans Wildermann à Cologne en 1911, où le ciel étoilé envahit la quasi-totalité du décor de l'acte II, au-dessus de jardins en étages très *«modern style»*, un ciel qu'on retrouve souvent copié, comme la nudité de la côte bretonne. De Heinrich Lefler (Vienne, 1914) à Johannes Schröder (Hanovre, 1924), de Panos Aravantinos (Berlin, 1920) à Oskar Strand (Salzbourg, 1933) – qui reprend encore le double pont de bateau de Roller –, chacun vise à une simplification décorative dans l'air du temps, que Siegfried Wagner lui même autorise enfin à Bayreuth en 1927 avec les décors massifs mais très bruts de Kurt Söhnlein. Mais aucun n'atteint à l'abstraction d'Appia, comme si l'on craignait encore d'y perdre la dimension romantique de l'œuvre.

Alors si renouveau il y a, c'est dans la tradition, en fait, où l'on va, dans les années trente, définitivement renoncer à la décoration illusionniste au profit d'une stylisation plus marquée, mais qui ne fait que remplacer les toiles peintes initiales par des structures tridimensionnelles plus lisibles, plus nettes, plus «modernes». Le représentant majeur de cette tendance reste Emil Preetorius qui, entre Paris, Bayreuth, Florence, Rome, Amsterdam, Munich et Vienne, de 1936 à 1959, imposera une incontournable stylisation aux grandes masses claires et fortes, en phase avec une certaine idéologie et correspondant bien à l'idée d'un Wagner puissant et noble, dont l'esthétique grandiose flattera encore les années cinquante et soixante à travers les réalisations d'un Nicolas Benoit, puis celles plus abstraites et plus grandioses encore d'un Günther Schneider-Siemssen.

Wieland Wagner

Il faudra l'embrasement général des années brunes et les ruptures esthétiques qu'elles imposeront pour que le paysage de *Tristan* change enfin radicalement, comme tout le paysage wagnérien, par le seul fait d'un héritier de la tradition devenu, le temps de rouvrir le Temple de son grand-père, le symbole même de la révolution permanente. Vint donc Wieland Wagner, l'été 1951, pour re-sacraliser Bayreuth et lui donner la vraie dimension pensée inconsciemment par Richard Wagner, mais qu'il ne pouvait en son temps imaginer comme «œuvre d'art total». Un *Parsifal* historique, où enfin le temps devient espace, marque cette année majeure pour l'histoire de la mise en scène. En 1952, le petit-fils s'attaque à *Tristan* et ose vraiment illustrer son désir de néant d'un vide plus extrême encore, fascinant parce qu'enfin révélateur de sens. Avec, au milieu de ce vide, l'intensité d'un jeu

d'acteurs réduit au minimum, mais signifiant plus que jamais. A l'acte I, un rideau cramoisi ferme complètement l'espace, qui s'ouvrira sur la courbure presque abstraite du bastingage d'un navire invisible, sous l'immensité nue du ciel. Même immensité, indéfinie, débordante d'ombre, pour l'acte II où, sur le plateau courbe, totalement nu, hors un siège, il laisse à la lumière le soin d'accompagner les amants. A l'acte III, même nudité courbe d'un plateau vide, qu'enserrent deux murets bas, laissant Tristan gésir au sol dans le plus extrême dénuement. Appia trouve enfin sa réalisation concrète sur le plan visuel, même si le concept de Wieland Wagner ira plus loin encore dans l'abstraction pour une interaction entre musique et tableau scénique en perpétuel frémissement réciproque.

Harold Rosenthal décrira, fasciné, ce «Tristan *dans lequel la scène, l'orchestre, les chanteurs, le chef, les costumes, l'éclairage, en fait tous les éléments censés réaliser une production d'opéra, étaient fondus dans une unité telle que Wagner pouvait seul l'avoir rêvée. Il n'y avait ni début, ni fin, ici; Tristan et Isolde, amour et mort, nuit et jour, son orchestral et voix humaine, musique et lumière étaient tous un».* Et André Tubeuf d'ajouter : *«A nu, l'espace, à vif, les présences.»* Car des équipes vocales et des chefs investissent ce vide neuf comme jamais pour équilibrer sa béance de leur flamboyance vitale, créant un nouveau standard d'exécution de l'opéra, inconnu jusqu'alors.

Après un succédané signé Wolfgang Wagner à Bayreuth pour la fin des années cinquante, qui montre surtout l'isolement artistique de son frère, Wieland retravaille sa conception de Stuttgart à Berlin, de Bruxelles à Genève, et en impose une leçon définitive à Bayreuth de 1962 à 1970, lui donnant une portée universelle (elle sera d'ailleurs montrée jusqu'à Milan, Vienne, Paris, Osaka…). Le vide, plus vaste encore, se meuble désormais de symboles abstraits, immenses totems à la force symbolique

Acte III de *Tristan et Isolde* dans la première production de Wieland Wagner, Bayreuth, 1952

Acte II de *Tristan et Isolde* dans la seconde production de Wieland Wagner, Festival de Bayreuth, 1966

extrême, mystérieuse, indécodable. Ainsi une forme légèrement cintrée, à l'acte I, se dresse hors de la pénombre verdâtre – proue de bateau, cistre de quelque cérémonie funèbre, symbole phallique, qui sait – et projette le tableau scénique vers l'infini, tandis que les rapports de force des protagonistes vêtus de cuir ardoise s'inscrivent à nu, sans la moindre anecdote, sur un plateau indéfini, noyé d'un bleu profond. Ce plateau, seul un écran strié rouge sang, servant d'espace privé à Isolde, vient le perturber en un tableau puissamment évocateur que le déplacement ou la rencontre des corps mettra en tension ou en équilibre, selon les épisodes. *Tristan* devient ici la traversée des amants sur le fleuve Léthé, vers la mort désirée, sous l'emprise des pulsions d'Eros Thanatos, l'éros de mort. L'acte II est dominé par un monolithe plus gigantesque encore, menhir percé de deux trous, pierre levée des ancêtres, phallus dressé, mystère palpitant, qui concentre la lumière de la nuit bleutée au-dessus des amants, vêtus de cuir mauve et réduits à leur buste, debout, immobiles, statufiés, mythique représentation du désir incarné. Et la grisaille qui soudain rompt le tableau se retrouve dans l'écrasante puissance du jour, quand Tristan gît toujours, bras en croix, au sol, devant une autre stèle «en dent de requin», dont l'unique percement concentrera la lumière au final. Isolde, debout, bras levés, s'effacera alors lentement, tache jaune de plus en plus immatérielle dans le néant de la vie qui s'éteint, de l'amour qui triomphe.

Personne n'ira aussi loin que Wieland Wagner dans l'abstraction symbolique aussi fortement liée à la partition, avec une modernité d'image ancrée dans son époque, celle des Arp, des Moore, des Picasso. Cette production référentielle, jamais dépassée depuis, est sans doute l'aboutissement absolu de la conception de *Tristan* comme mythe.

Et le décès du metteur en scène en 1966 montrera fatalement dans quelle forme d'impasse il a involontairement engagé toute la production wagnérienne avec

lui, et la production lyrique mondiale à sa suite. La réaction ne se fera pas attendre, l'univers wagnérien volant bientôt en tous sens en matière d'interprétation et de représentation.

Everding et les autres

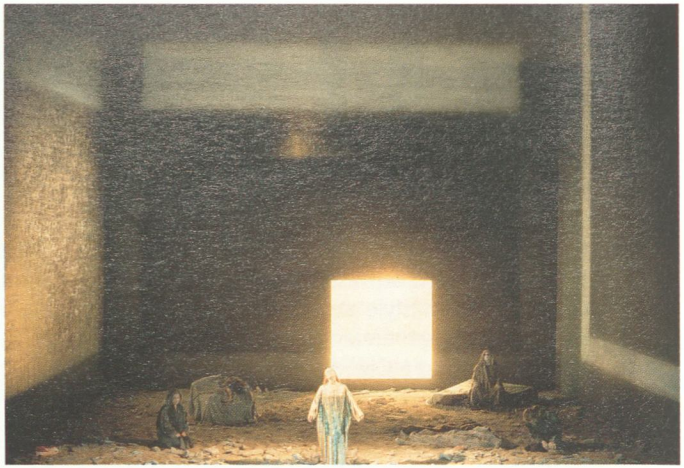
Dès lors, chaque production de *Tristan* évoluera entre deux extrêmes : la représentation de plus en plus rare du mythe, dans un style souvent post-wielandien, abstrait d'images mais généralement vide de sens (Lehnhoff à Orange, plus tard à Glyndebourne), et la résurgence d'un théâtre plus narratif, plus tenté par le réalisme scénique, évoluant du romantisme esthético-poétique (Menotti et son jardin de fleurs à Spolète) à l'analyse marxiste (les productions de Götz Friedrich à Amsterdam, à Berlin, à Stuttgart, qui voit dans la traversée d'Isolde une *« luxueuse déportation »* et pose la question : *« La Cornouailles peut-elle représenter Auschwitz pour Isolde ? »*), pour des propositions scéniques très diverses, qui s'avèrent plus souvent d'intéressantes réflexions sur l'œuvre que des interprétations majeures et définitives. Entre une mode cosmique (les productions d'August Everding dans les années soixante-dix à New York, à Bayreuth, projetant les amants dans l'infini d'improbables voies lactées) et une tendance à l'analyse biographique (Isolde = Mathilde Wesendonk, Tristan = Richard Wagner, comme l'imposent habilement Harry Kupfer à Dresde et Jean-Claude Auvray à Nantes), l'univers de *Tristan* s'ouvre bientôt à tous les possibles, avec réussites et ratés. On verra désormais, avec les réalistes petits-bourgeois, Tristan se raser ou repasser les diapos de son enfance (Peter Konwitschny à Munich) ou Kurwenal lui cuire la soupe (Andreas Baesler à Nancy) ; avec les romantiques, les jardins déborder de fleurs (la vision préraphaélite de John Bury pour Peter Hall à Londres, le tapis de couleurs d'un Ezio Frigerio pour Gilbert Deflo à Bruxelles) ; avec les plasticiens contemporains, la nudité et la forme pure s'imposer plus encore que chez Wieland Wagner (Günther Necker pour Götz Friedrich à Stuttgart, Hans Dieter Schaal pour Ruth Berghaus à Bologne) ; avec les imaginatifs, le symbolisme se déployer dans ses différents niveaux de lecture (Achim Freyer à Bruxelles) ; avec les historiens, le XIX^e^ siècle imposer son univers esthétique à la scène (Christiane Issartel). On laissera parfois à l'imagination fertile de grands décorateurs (Eduardo Arroyo, David Hockney) les débordements qu'autorise aujourd'hui la production lyrique, mais on rendra aussi, après la statuaire animée de Wieland Wagner, ses fastes à un théâtre de l'acteur dont Patrice Chéreau, avec le *« Ring du centenaire »*, a montré les absolues adéquations à l'univers wagnérien, rendant ainsi à la plastique sa primauté (que c'est beau, une longue chevelure rousse), à l'acteur sa présence, au chanteur sa puissance…

Rares cependant sont les productions qui marquent désormais une époque avide de renouveau permanent, et c'est à Bayreuth surtout que *Tristan* garde son impact par le nombre de ses reprises. Les deux dernières productions *in loco*, avant celle de Marthaler, illustrent puissamment la dichotomie de la mise en scène de Tristan aujourd'hui. Celle de Ponnelle, de 1982 à 1987, se réfère à un romantisme pictural total, alors que celle de Müller, entre 1993 et 1999, revient au mythe par le biais de l'abstraction.

Jean-Pierre Ponnelle

Le *Tristan* de Ponnelle est un hymne à la nature, tout centré qu'il est sur un tronc d'arbre noueux, gigantesque qui, proue informe, enserre de ses racines le pont de la

Acte II de *Tristan et Isolde* dans la production de Jean-Pierre Ponnelle, au Festival de Bayreuth, 1982



Acte III de *Tristan et Isolde* dans la mise en scène de Heiner Müller et les décors d'Erich Wonder, au Festival de Bayreuth, 1993

nef à l'acte I, se couvre d'une ramure spectaculaire aux reflets rouges, et bientôt dorés pour la nuit d'amour, puis gris cendrés pour l'irruption du jour à l'acte II, et qui semble enfin avoir été frappé et ouvert par la foudre à l'acte III pour mieux exposer la dévastation des sentiments de Tristan. Sans reprendre la notion d'Appia d'un décor qui reflète l'âme des protagonistes, celui-ci évolue avec l'action intérieure, offrant un espace poétique mouvant mais toujours magistral à une direction d'acteurs puissante. L'analyse intellectuelle n'est pas absente de ce propos visuel hyper-romantique cependant, comme le montre l'ouverture du rideau sur une Isolde prisonnière de son manteau d'apparat, vaste robe dont la traîne couvre la quasi-totalité du plateau. Ou, plus encore, l'apparition finale d'Isolde, projection fantasmée par Tristan de son désir, que sa mort montre dans sa terrible illusion. Un parti qui nie absolument la transcendance de l'œuvre, ce que l'époque accepte désormais de tout le répertoire wagnérien.

Heiner Müller

En total contraste, mais à Bayreuth toujours, une décennie plus tard, *Tristan* retrouve une de ses plus belles productions mythiques grâce à Heiner Müller et Erich Wonder, dans un travail qui rejoint en magie visuelle le précédent wielandien. Si l'espace vide est cette fois limité par un cube fermé totalement abstrait, refusant tout réalisme à l'acte I et jouant du symbolisme aux actes suivants, avec un jardin de cuirasses posées au sol, exprimant les contraintes sociales du monde de Marke, ou la décharge blanche misérabiliste qui ne laisse à Tristan qu'un fauteuil défoncé pour mourir, la lumière y crée une fois de plus commentaires et contrepoint psychologique. Ainsi, deux petites bandes de reflets aqueux au sol suffisent à évoquer la présence immatérielle de la mer, tandis que le lent déplacement d'un rectangle blanc impose un jour de plus en plus écrasant au délire de Tristan, et qu'un carré d'or révèle l'irruption d'Isolde et sa transmutation. Dans ces espaces de huis clos brechtiens, les acteurs, engoncés dans des costumes stylisés de Yohji Yamamoto et mis en valeur comme rarement par un jeu lent et ritualisé, délivrent à leur tour toute la magie de sens de l'œuvre.

*

Entre les pôles extrêmes de sa représentation, *Tristan* n'a donc pas fini de proposer à la scène des visions neuves, même si quelques références absolues en ponctuent désormais le parcours historique. Son immobilité naturelle, son vide, posent autant de problèmes qu'ils ouvrent de voies, pourvu qu'on en écoute la musique intérieure. Des productions aussi différentes et neuves que les récentes propositions d'Olivier Py ou de Bill Viola et Peter Sellars montrent que la veine est loin d'être épuisée et que, dans la création wagnérienne, *Tristan* n'est pas la moindre des œuvres d'art total.

GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE

MISE EN SCÈNE D'OLIVIER PY SCÉNOGRAPHIE DE PIERRE-ANDRÉ WEITZ

«UN ENFANT ACCROUPI, PLEIN DE TRISTESSE...»

A propos de *Tristan et Isolde* mis en scène par Olivier Py

Etienne Barilier

Le plus souvent, pour le meilleur ou pour le pire, nous croyons avancer dans la vie. Nous grandissons, nous mûrissons, nous vieillissons, et jamais nous ne nous baignons dans le même fleuve. Mais il arrive, dans les moments cruciaux, que cette progression se révèle illusoire : nous ne nous baignons jamais dans le même fleuve, c'est vrai, mais nous brûlons toujours dans le même feu. Notre âge mûr ne fait que répéter notre enfance, les saisons de notre âme sempiternellement reviennent, tout n'est que cercle – infernal, enchanté. Le temps de l'amour ne précède pas celui de la mort, et la mort ne vient rien conclure de la vie, elle était là depuis toujours. Comme l'amour, d'ailleurs, sera là pour toujours.

Ce temps qui passe et pourtant ne change pas, nulle œuvre, peut-être, ne le rend plus sensible que *Tristan et Isolde*. Nous avons l'impression vertigineuse que le mouvement le plus passionné des amants, leur désir le plus opiniâtre, le plus *orienté*, n'est que rêve d'immobilité, ou que peut-être il est déjà l'immobilité. Ce paradoxe ou ce mystère, le texte de Wagner le dit, sa musique l'incarne. Mais comment une mise en scène pourra-t-elle à son tour l'exprimer?

Pour le texte et la musique, les choses sont claires, et presque simples : Tristan, au troisième acte, découvre que sa douleur d'amour est une douleur de toujours, celle que lui causa la perte de sa mère et de son père, et plus originellement, la douleur même de venir au monde. Quant au chromatisme de la musique, il signifie bien sûr cette douleur, et cette illusion de la progression temporelle. On l'entend dès le Prélude : la montée chromatique, symbole de la montée du désir, de l'élan à la fois érotique et mystique, cette ascension toujours recommencée, n'aboutit jamais ; tout en montant, la musique tourne sur elle-même ; tout en quêtant éperdument autrui, elle est saisie par le vertige de soi. Cette présence du temps cyclique dans le temps linéaire, cette impossibilité d'avancer, sinon dans sa douleur, se confirmera dans le deuxième acte – pourtant l'acte de l'amour accompli. Car au moment d'aboutir à l'extase, la musique furieusement ascendante est cassée par l'arrivée du Roi Marke, elle se déchire et s'écroule dans le malheur. Au troisième acte enfin, dans les ultimes mesures de l'œuvre, l'ascension chromatique débouche sur la tonalité de si majeur, et sur un accord parfait, mais c'est au moment de la mort physique des amants. La musique à son tour meurt, elle coïncide définitivement avec son essence : le silence.

La *«vieille et grave mélodie»* qui n'apparaît qu'au troisième acte, durant l'agonie de Tristan, mais dont on comprend qu'elle existait depuis le début, et qu'elle régissait secrètement le destin des êtres et celui de la musique, recèle l'origine de ce chromatisme omniprésent dans l'œuvre ; sous une forme élémentaire et pure, comme ces minuscules sources, enfouies dans la montagne, et qui de proche en proche donnent naissance aux fleuves les plus puissants. Quoi qu'il en soit,

Tristan et Isolde, linéaire et cyclique, ascendant et immobile, est une méditation sur le temps humain: le temps se donne aux amants pour mieux s'en retirer, pour mieux leur faire accepter qu'il n'existe pas. Le temps n'est qu'un espace où se joue le drame de sa propre disparition.

*

C'est dire à quel point la mise en scène, donc la mise en espace, est essentielle, et difficile, dans un tel opéra. Et la réussite d'Olivier Py, c'est d'avoir exprimé pour les yeux, dans les trois actes, ce paradoxe ou ce mystère du temps linéaire et cyclique, de la mort dans l'amour (et non point après l'amour), de la mort qui ne finit pas mais accomplit; bref, d'avoir rendu visible un *Tristan* dans lequel l'amour et la mort, pour paraphraser André Breton, cessent d'être perçus contradictoirement. C'est d'avoir incarné dans des formes et des lumières ce que Wagner avait créé dans les mots et les sons.

L'immense difficulté, c'est que de prime abord il s'agit de mettre en espace une pure abstraction: ce mouvement qui ne se meut point, n'est-ce pas une idée purement métaphysique, ou philosophique? La musique, le plus abstrait peut-être de tous les arts, peut aisément incarner les structures les plus profondes de l'être. Mais comment réaliser, de ces structures, une figuration concrète? Or le metteur en scène y est parvenu. Dans chacun des trois actes il l'a fait d'une manière singulière.

*

Durant l'ensemble du premier acte, le vaisseau qui transporte Tristan et Isolde, et qui occupe tout l'espace scénique, ne laissant pas voir la mer, ne cesse d'avancer. Très lentement, presque imperceptiblement. Mais il avance. Son flanc glisse le long du regard des spectateurs. Il ne s'arrête jamais de progresser et pourtant n'a jamais fini de passer, sans qu'on n'en découvre ni la proue ni la poupe. Il se meut en ligne droite et ne bouge pas: il est donc, littéralement, mouvement immobile. On ne saurait mieux traduire, pour la vue, la vérité de la musique. En outre, le spectateur discerne durant toute la durée de l'acte les mouvements des vagues reflétées sur la coque (et c'est tout ce qu'il perçoit de la mer, comme le prisonnier de la caverne platonicienne ne devine, de la réalité, que son reflet fantomatique). Or qu'est-ce que les vagues d'un océan, sinon un mouvement toujours autre et toujours le même, le chatoiement de l'immobilité, sous l'effet d'un vent venu de nulle part, et qui va nulle part?

Ce n'est pas tout: comme ce vaisseau de fer et de nuit progresse avec une extrême lenteur, le spectateur ne s'en avise qu'après quelques minutes. C'est la tortue du temps, qu'on ne voit pas avancer, mais qui toujours avance. C'est le temps qui ne passe pas, mais toujours a passé lorsqu'on se retourne sur lui. Tout bouge, tout est immobile; changement et permanence ne sont qu'un.

Si le mouvement passe d'abord inaperçu du spectateur, on n'en dira pas autant de la lumière. Tout est noirceur dans cet acte, et les quelques traits lumineux, blancs et froids, qui structurent l'espace, sont peut-être plus noirs que la nuit. Preuve en soit ce voile blanc jeté sur Isolde, au moment de l'arrivée du vaisseau sur les terres du Roi Marke, ce voile qui la recouvre et l'étouffe, et dont elle cherche à se défaire comme d'un cauchemar; c'est ici la blancheur qui est la mort. Tout est réversible. Et du coup, s'il peut paraître au premier abord discutable de faire régner la nuit dès le premier acte (l'acte nocturne, n'est-ce pas le deuxième?), on a vite fait de comprendre que cet acte, dans son obscurité, met *en lumière* le débat du Même et l'Autre que le mouvement immobile du bateau met en espace.

*

Le deuxième acte, celui de l'union des amants, poursuit avec la même rigueur cette spatialisation du temps. On est d'abord surpris que le metteur en scène situe dans des chambres closes ce qui chez Wagner se passe dans un jardin nocturne, parmi les bruissements de la nature. N'y a-t-il pas là contresens, et ne sommes-nous pas dans un moment où l'espace doit être ouvert? De même la fin de l'acte, où les amants sont surpris par le Roi Marke accompagné de sbires vêtus de cuir et flanqués de chiens policiers, un peu comme des malfrats se font arrêter par des argousins, peut susciter quelque perplexité. Un tel choix se justifie-t-il parce qu'une scène de ce style évoque le roman *noir*?

Néanmoins, l'abandon du jardin pour la chambre se justifie parfaitement. Tristan et Isolde passent de leur chambre à leur chambre, à sept reprises, grâce à un mouvement de translation qui retrouve celui du vaisseau du premier acte, mais sur un rythme beaucoup plus rapide. De ces différentes chambres, on pourrait détailler les significations symboliques. Notamment l'expérience première que signifie sans doute pour les amants la rencontre avec l'eau et le feu. Ou, dans une autre pièce, leur découverte de la misère, de la lassitude et du chaos.

Mais ce qui compte le plus, au-delà de symboles dont l'interprétation demeure libre et parfois aléatoire, c'est la conception d'ensemble, et sa cohérence. C'est que les chambres successives

n'en font qu'une seule, ce qui recrée, par d'autres moyens qu'au premier acte, mais d'une manière tout aussi convaincante, le mystère du mouvement immobile. De leur côté, la lumière et la nuit, ou plutôt la blancheur et la noirceur, continuent elles aussi d'échanger leurs pouvoirs : c'est le lampadaire aveuglant de la première chambre, avant l'arrivée d'Isolde ; c'est la blancheur intégrale de la seconde chambre, avec son miroir noir (car n'est-il pas noir, le reflet de la lumière blanche?) ; et puis, à la fenêtre, puissante source de rêve pour l'imagination, ce simple rideau blanc qui ondule comme les vagues le faisaient sur la coque du bateau. Si l'aventure des amants se passe dans un intérieur, c'est vraiment celui de la psyché. Et c'est bien cela qu'il fallait incarner.

*

Mais c'est peut-être au troisième acte que la réussite du metteur en scène est la plus émouvante, et que nous sommes au plus près de la musique, alors même qu'il s'y ajoute, en images, tout un récit que Wagner n'avait point expressément prévu. De quoi s'agit-il? On sait que Tristan, dans son agonie et son attente d'Isolde, entend, jouée par le cor anglais, la *« vieille et grave mélodie »* qui lui rappelle son enfance, la perte de ses parents, sa douleur première, sa douleur de toujours, celle qui désormais a pris le visage d'Isolde. Eh bien, puisque Tristan chante son enfance, et ses parents, pourquoi ne pas nous montrer tout cela, pourquoi ne pas le mettre sous nos yeux? Et s'il est vrai que l'océan, depuis le début de l'opéra, signifie si puissamment les profondeurs de l'âme, pourquoi ne pas faire émerger le petit Tristan de l'eau des souvenirs? L'eau, dont on ne voyait, dans les deux premiers actes, que le reflet ou le symbole, sera désormais présente, concrète, réelle avant d'être symbolique.

Dès le prélude du troisième acte, dans cette musique nocturne qui permet, comme nulle autre, l'émergence, par nappes successives, des souvenirs les plus profonds, on voit apparaître un enfant. Le petit Tristan va lentement traverser la scène. Puis il s'immerge à nouveau, et disparaît dans les eaux du passé – pour ressurgir plus tard, porteur d'un bateau miniature qu'il va déposer auprès de l'adulte mourant – c'est-à-dire lui-même. Cette mise en abyme fait irrésistiblement penser aux vers de Rimbaud, à la fin du *Bateau ivre* : *« Un enfant accroupi plein de tristesse lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai »*. Le vaisseau que le petit Tristan tient dans ses mains n'est-il pas à celui du grand Tristan ce que le *« frêle papillon »* est à la sauvage et grandiose aventure du bateau ivre?

Et le petit Tristan, sans cesse, va repasser dans le rêve du grand Tristan, sortir de l'eau, replonger dans l'eau, parfois en compagnie de sa mère, naïade blanche, pensive, silencieuse bien sûr.

N'assistons-nous pas à un baptême, sans cesse répété, dans les eaux de la mémoire, un baptême par immersion totale? A son tour, le père mort surgira du lac, chevalier en armure, infrangible et pourtant vaincu, plus fort que quiconque sur la terre, mais à qui la terre a manqué, et les eaux l'ont rejoint.

Cette fable sensible, délicate et touchante, pourrait avoir le grand tort de nous distraire de la musique, et de la commenter trop explicitement, ou de l'interpréter trop psychanalytiquement. Il n'en est rien. Au contraire. Le spectateur voit ce qu'il doit voir, ce qu'il ne peut que voir, au point que dans ce moment gracieux il ne songe plus à dissocier ce que lui conte la mise en scène de ce que lui chantent les voix et l'orchestre. L'eau entoure la couche de Tristan, sa vie est un songe plus réel que la douleur, et la musique en nous *«monte comme la mer»*. Les parents, et surtout l'enfant sont tout aussi vivants que le héros mourant, et tout aussi présents: puisque le temps n'existe pas, ou que du moins il n'existe que pour mieux révéler qu'il *passe*. *Tristan et Isolde* ne chante pas l'éternel retour, mais la plus irrécusable des présences: l'absence remémorée.

*

Et voici la scène ultime, le mouvement ultime de l'opéra, le chant final d'Isolde, dessiné dans l'espace: l'héroïne s'élève lentement. Sous ses pieds, surgi des profondeurs de l'eau, un phare émerge, et son projecteur tourne: combinaison simple, logique, sobrement irréfutable, du mouvement linéaire et du mouvement cyclique, c'est-à-dire des deux grandes conceptions du temps qui habitent la psyché humaine, et singulièrement le *Tristan* de Wagner. La structure musicale de l'œuvre est là tout entière. Le phare surgit de la mer avec la lenteur d'un vaisseau qui s'engloutit. Le visage d'Isolde enfin disparaît dans l'obscurité, mais le projecteur continue de tourner. Le mouvement linéaire s'est arrêté, le mouvement circulaire ne meurt pas. Il est, dans la nuit intérieure, la vigilance et la lumière persistante de la vie.

TRISTAN ET ISOLDE

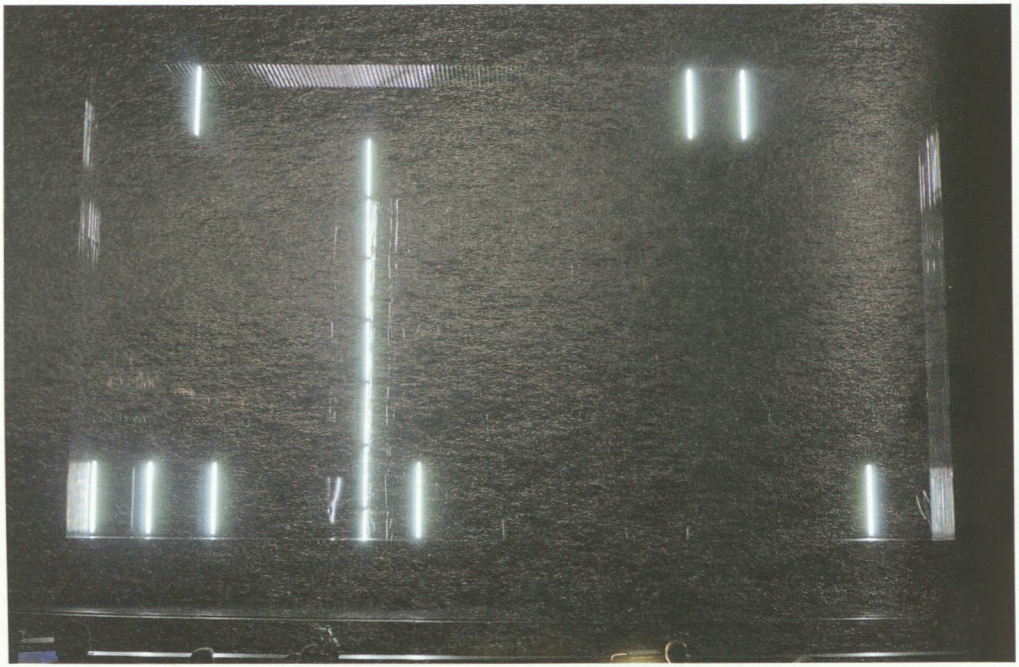
Photographies
Mario del Curto et Ariane Arlotti

Production créée au Grand Théâtre de Genève
le 10 février 2005

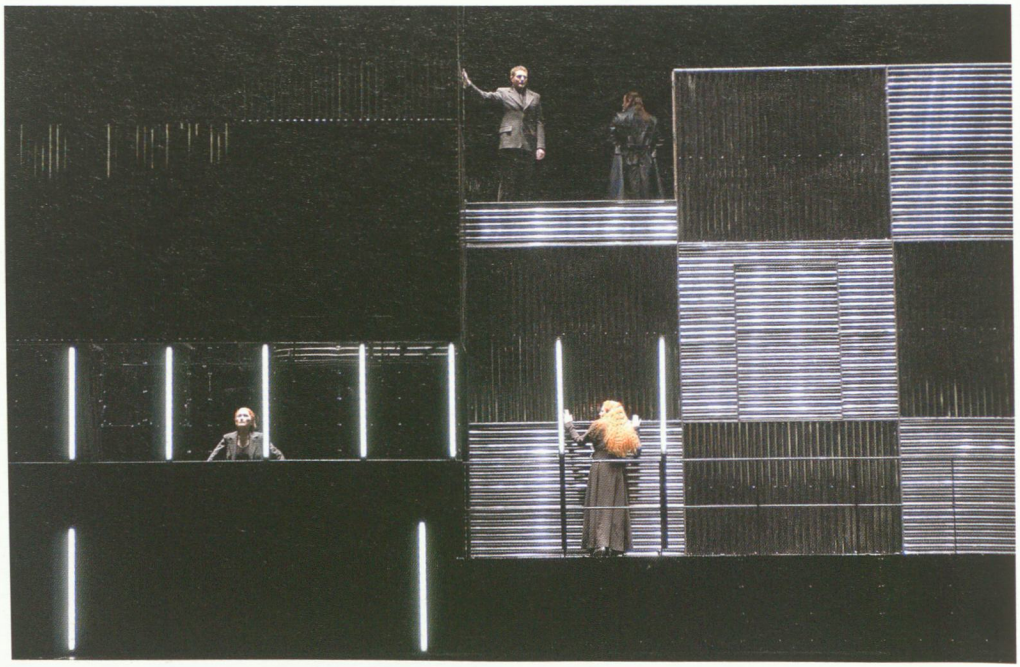
Direction musicale	Armin Jordan
Mise en scène et lumières	Olivier Py
Décors et costumes	Pierre-André Weitz
Chef des chœurs	Ching Lien Wu

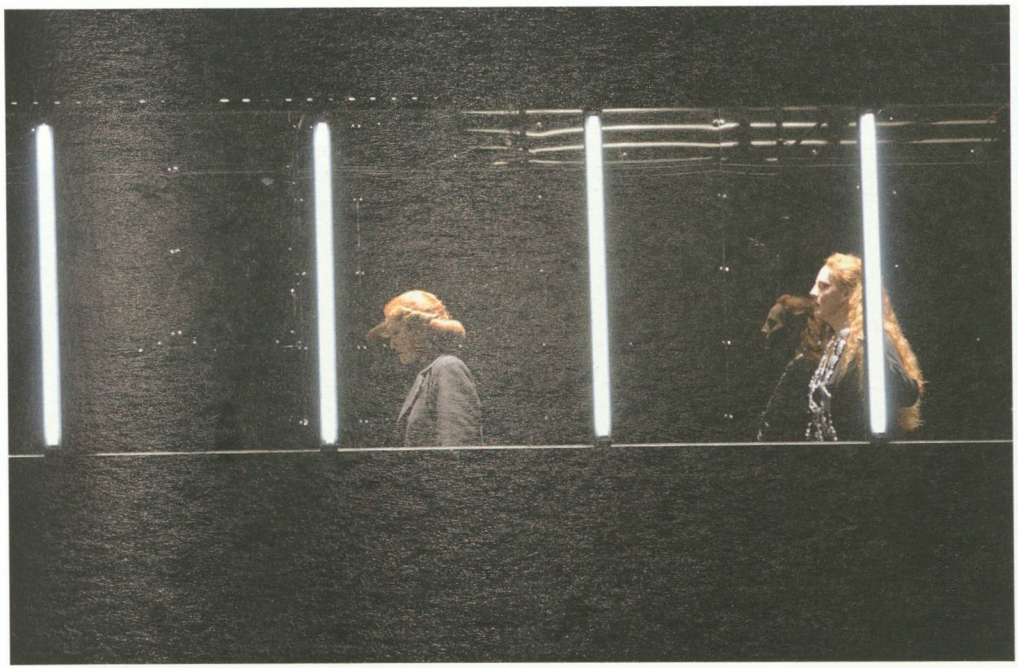
Tristan	Clifton Forbis
Le Roi Marke	Alfred Reiter
Isolde	Jeanne-Michèle Charbonnet
Kurwenal	Albert Dohmen
Brangäne	Mihoko Fujimura
Melot	Philippe Duminy
Un jeune marin / Un berger	David Sotgiu
Un pilote	Nicolas Carré
Cor anglais	Sylvain Lombard

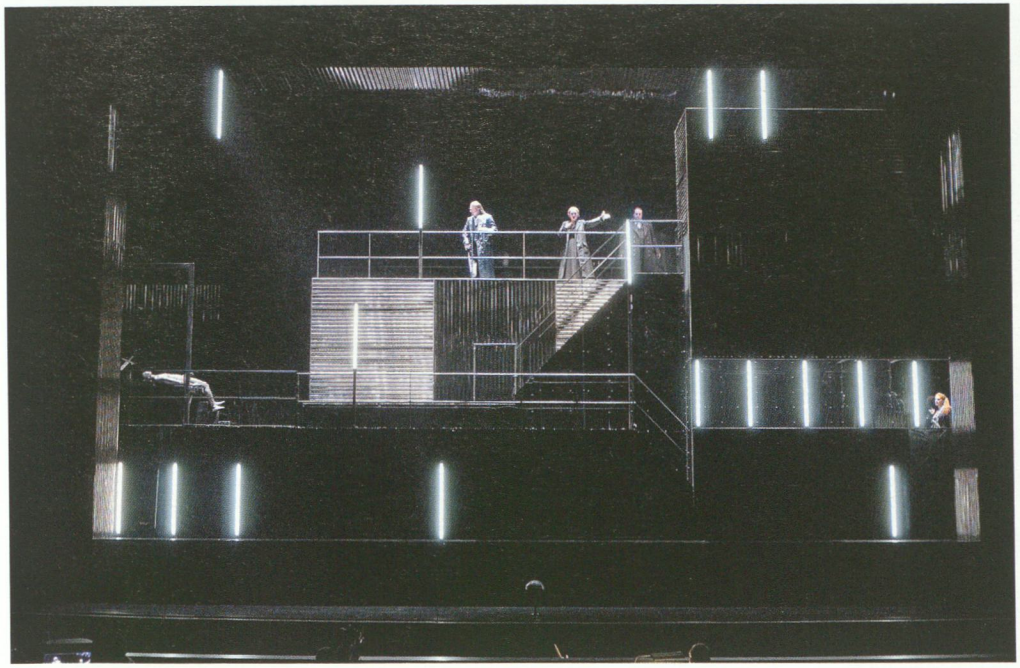
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre

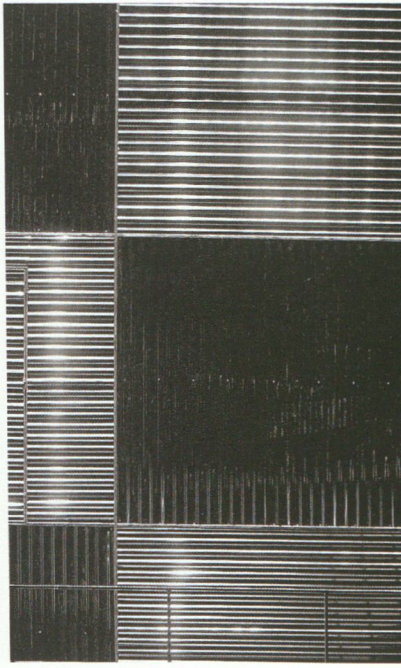


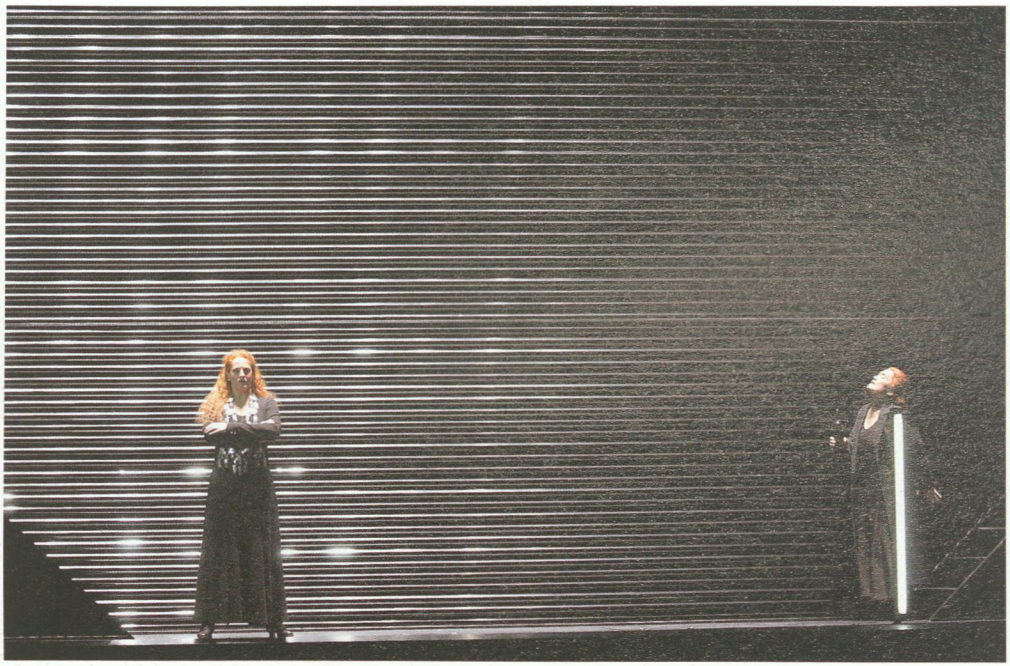
Acte I.
Lentement, un pont de navire avance de jardin à cour. Quelques balises lumineuses et fixes, disposées sur le cadre de scène, créent un contraste avec la proue mobile, curseur dont le spectateur prend progressivement conscience de l'avancée au cours du prélude.
Au fond, un rideau noir ondule imperturbablement.
L'imposant navire confère une importance accrue à la disposition des personnages dans la verticalité : Isolde écoute le Marin et observe Tristan d'en bas, l'écuyer Kurwenal s'interpose entre la servante Brangäne et Tristan.
Et le bateau continue de passer à l'horizontale…



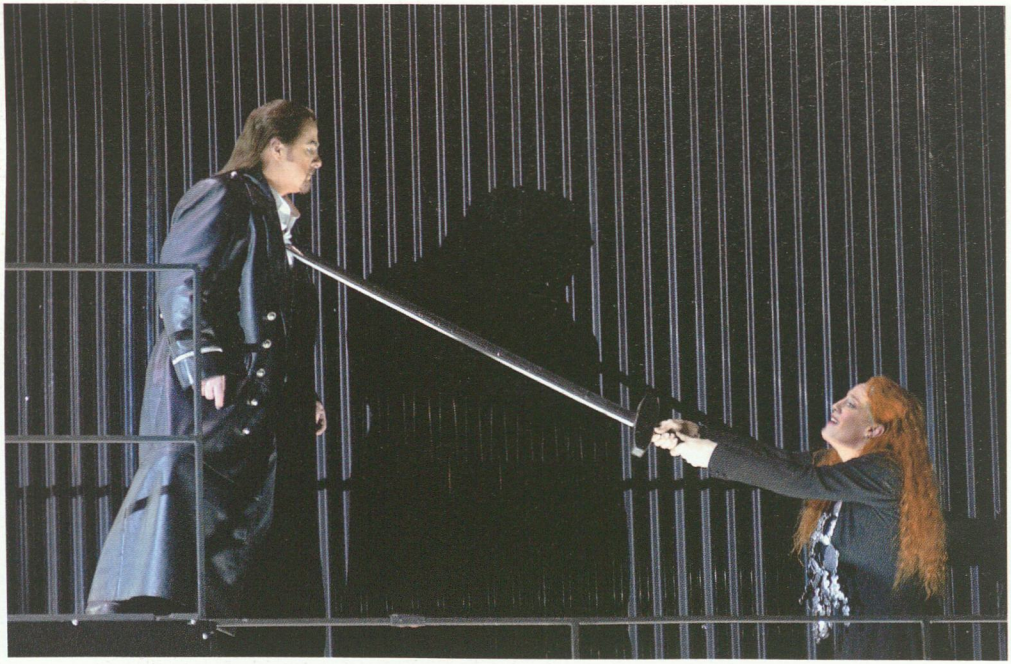




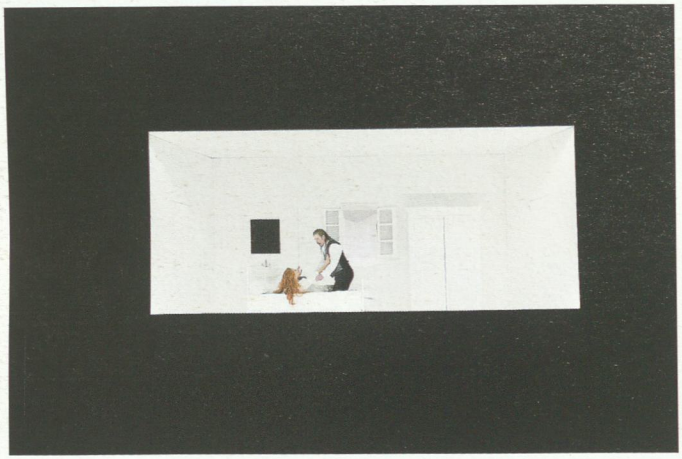




Les parois de l'acte I, avec leurs cannelures tantôt horizontales, tantôt verticales, évoquent des containers sur un cargo et permettent de nuancer le noir du décor : incandescentes quand Isolde prépare le philtre de mort, elles se parent d'ombre lors de la confrontation entre la princesse d'Irlande et le chevalier de Cornouailles.



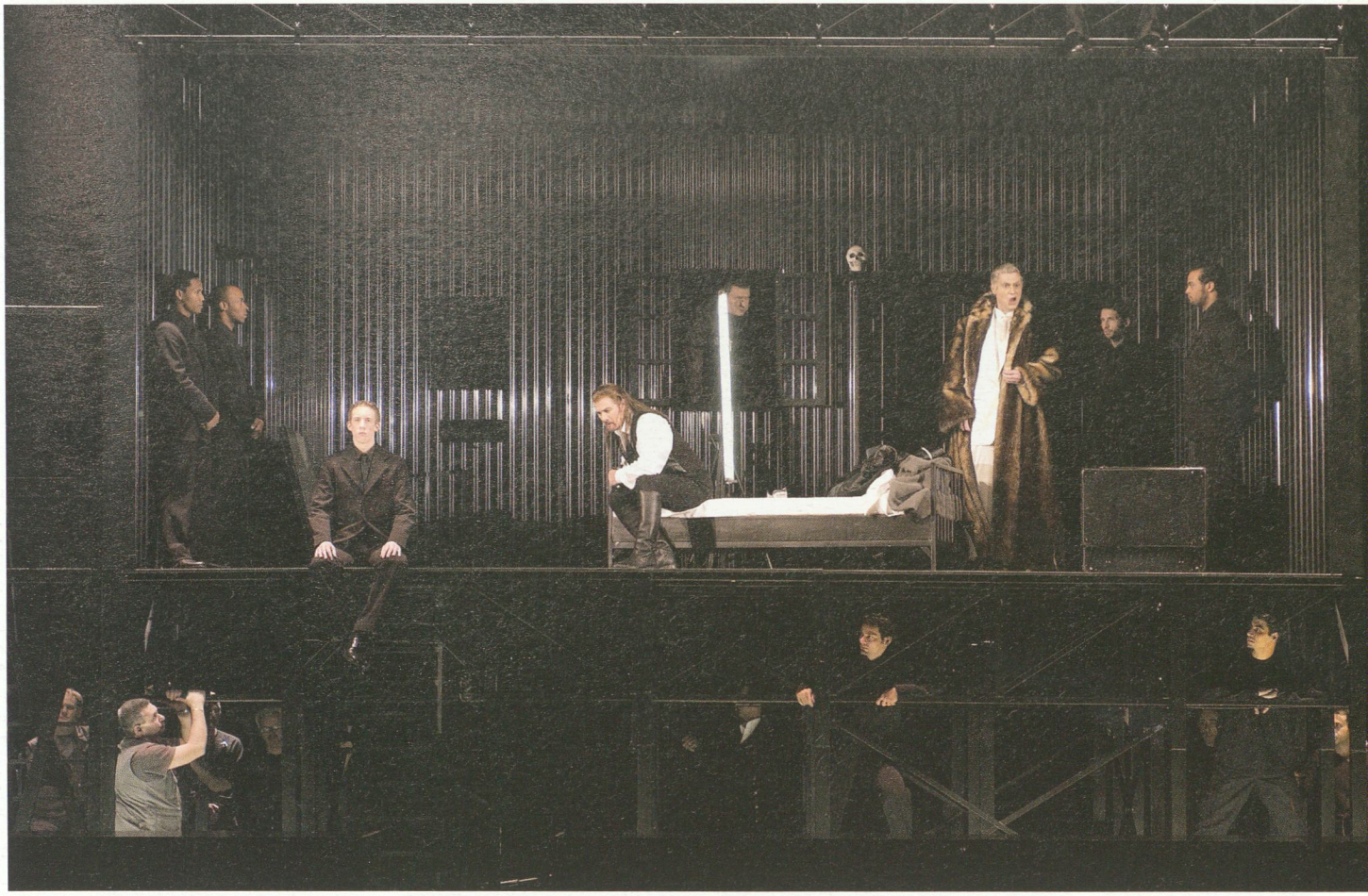
Acte II. Dans une chambre d'hôtel exiguë,
Brangäne guette la tombée du jour et Isolde attend.
Elle attend le moment propice pour étouffer
la lumière violente de la torche-néon et donner
ainsi à Tristan le signal du rendez-vous.



Quand Tristan apparaît, le temps sort de ses gonds. La chambre noire glisse de jardin à cour et devient blanche. Un blanc éclatant, violent, à l'image des premières étreintes, passionnées et chargées de tension sexuelle.

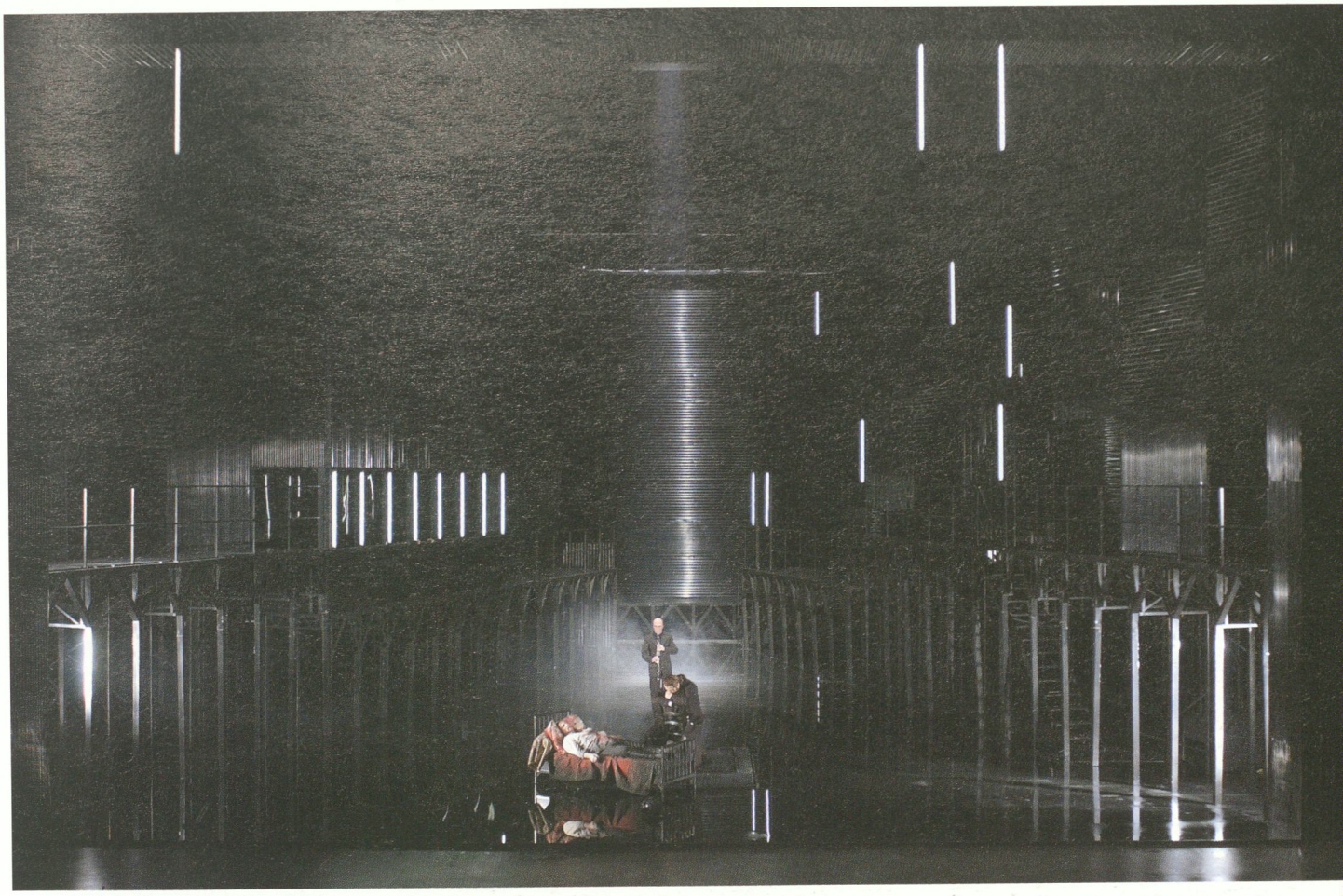
La chambre ne cesse de se transformer, comme une mansion de théâtre médiéval. Après les reflets d'un puits d'amour, après l'éclat d'un feu, voici la même chambre enfouie dans la terre, comme si mille ans s'étaient écoulés, lieu d'introspection philosophique, de méditation devant la vanité de la vie humaine.
L'hymne à la nuit s'est insensiblement transformé en hymne à la mort.

Le voyage continue. La dernière chambre
sera la même que la première.
A un détail près: le lit est défait…
Le voyage de Tristan et Isolde a-t-il duré
le temps d'une vie ou le temps d'une nuit?



Mais les sbires du Roi Marke veillent. Le cadre de scène s'envole dans les cintres, la machine de théâtre se révèle : on les observait. Les regards sont nombreux et lourds. Celui du Roi Marke est incrédule. Comment pourrait-il comprendre le chemin que les amants ont parcouru ?

Acte III. Le mouvement de gauche à droite a pris fin. Dans un décor d'arcades et de pontons, Venise funèbre surplombant les eaux stagnantes du souvenir, Tristan attend la mort… et Isolde. De l'eau, jaillit l'enfant Tristan et sa mère, triste naïade, fantôme de blancheur dans une obscurité presque totale, tandis que le fidèle Kurwenal veille le moribond et qu'un joueur de cor anglais guette l'arrivée du bateau tant attendu.



QUAND LA MUSIQUE PENSE

Entretien avec Olivier Py

A quand remonte votre premier contact avec *Tristan et Isolde* ?

J'en ai vu une captation télévisée à l'âge de quinze ans. Cela m'a bouleversé. D'abord parce que j'y voyais une femme chanter de joie sur le corps inanimé de l'homme qu'elle aimait. Il y avait là une parole dont j'avais profondément besoin : l'idée qu'il existe une joie au-delà de la psychologie, au-delà du pathos et même au-delà de notre condition. C'est-à-dire que l'on pouvait être face à la mort, conscient de notre caducité, et en même temps atteindre cette joie suprême qui est le dernier mot de l'œuvre : *«Höchste Lust»*. Pour moi, le mot «joie» est le plus fondamental. Toute mon œuvre écrite est une méditation sur ce mot dans le but de le soustraire à une idée de bonheur bourgeois, de jouissance hédoniste ou de gaieté superficielle, et de retrouver cette joie mystique dont parle Pascal dans son *Mémorial*. Isolde, donc, accède à la joie, elle est transfigurée. Raison pour laquelle, dans notre spectacle, elle monte au ciel – qui n'est pas le Ciel chrétien, mais celui d'une transfiguration. Cette captation télévisée a bouleversé aussi l'adolescent que j'étais parce que je comprenais soudain que de la pensée était exprimée là, en musique, ou plus exactement que la musique pouvait apparaître comme une forme de pensée. Cela me fascine encore aujourd'hui. L'idée que l'on peut atteindre à des vérités spirituelles par l'écoute d'une partition, c'était une évidence avec Bach, mais je ne l'avais jamais rencontrée dans le domaine profane. Du coup, je découvrais aussi quelque chose de l'ordre d'une métaphysique sans Dieu, qui devait rencontrer plus tard l'idée que le geste de l'artiste n'est pas simplement décoratif, qu'il est une manière de formuler les vérités essentielles et de faire entendre une voix spirituelle qui n'est pas celle de la philosophie ou de

la religion. Quand il s'est agi de mettre en scène *Tristan*, je n'avais donc pas le sentiment d'aborder une œuvre extérieure à moi, dont je devais faire une «lecture». Je ne me mets d'ailleurs jamais dans la position de l'exégète, je ne fais pas de relecture, encore moins de réécriture… Mon rapport à une œuvre est plus intime. J'ai davantage l'impression de «traduire» pour la société dans laquelle je me trouve, avec des éléments du théâtre de mon temps, plutôt que de «lire».

Comment traduit-on, comment s'approprie-t-on *Tristan*? Faut-il s'y noyer, comme Isolde dans *«le Grand Tout»*?

Tristan est une œuvre dangereuse. On ne sort pas d'une année à côtoyer Wagner comme d'un an avec Claudel. *Tristan* est une œuvre qui n'indique que la mort. Tandis qu'on sort d'une pièce de Claudel avec une incroyable joie de vivre.

La mort tristanienne n'est pourtant pas une mort dépressive…

Non, effectivement, la mort d'Isolde n'est pas la mort de Rodrigue dans *Le Soulier de satin*. Celle de Rodrigue est déchirante, très douloureuse, alors qu'il n'y a pas de douleur dans la mort d'Isolde. Mais c'est parce que la mort elle-même règne dans *Tristan*, œuvre où l'on apprend à l'accepter, où l'on peut contempler la mort qui, comme on le sait, *«ne se peut contempler fixement»*: par le miroitement de l'œuvre, elle montre son visage d'une façon supportable. On devient presque dépendant de cette image de la mort qui se reflète, qui se retire, qui apparaît, qui disparaît, qui miroite… Voilà ce qui fait de *Tristan* aussi une œuvre philosophique. Avant de réaliser ce spectacle, j'avais encore un peu l'idée que *Tristan* parlait d'amour de manière triviale. Je pensais que «l'amour», ce mot inventé par la littérature française, y était emporté par la puissance de la sexualité. Aujourd'hui, je vois les choses différemment. Il y a certes quelque chose de cet ordre: *Tristan* est peut-être la première œuvre lyrique qui parle d'amour sans couverture métaphorique. A l'inverse du *Couronnement de Poppée*, où une allégorie de l'Amour vient dire: «Je suis tout-puissant», dans *Tristan* c'est la musique elle-même qui est sexuelle, ou plutôt coïtale. Mais au cœur de l'œuvre il y a une autre question, plus forte et profondément allemande: «Comment mourir?» *Tristan* ne raconte pas une sublime histoire d'amour. Chacun de ses trois actes pose une même question que Rilke formulera ainsi: «Comment mourir de sa mort?»

Faites-vous allusion aux mots d'Isolde retrouvant Tristan à l'acte III, lorsqu'elle lui dit: *«Ne meurs pas de la blessure»*?

Absolument. Ces mots signifient qu'ici, la mort n'est pas une catégorie physiologique, mais le geste philosophique par excellence. Qu'il se suicide ou qu'il meure d'un cancer, l'homme a la possibilité de s'approprier sa mort, de «mourir de sa mort». Les Français restent étrangers à cette question-là parce que pour eux la mort est l'altérité suprême. Dans la langue française, «la mort» est féminine (alors qu'elle est désignée par un substantif masculin en allemand: *«der Tod»*), donc elle est l'altérité même, ce qu'on ne connaîtra jamais, elle est l'aporie fondamentale dont parle Derrida dans *Apories*. Alors qu'en Allemagne, on trouve cette idée très forte, presque japonaise, selon laquelle il faut «conquérir sa mort», il faut «mourir de sa mort». Voilà comment je comprends l'acte III. Voilà aussi

pourquoi j'ai voulu qu'à l'acte II, les amants reprennent la coupe empoisonnée et que Marke les surprennent non pas en train de faire l'amour, mais en train de se donner mutuellement la mort. Ils ont pris la décision de mourir après un long cheminement. La passion sexuelle est passée, brûlant ce qu'elle devait brûler, la méditation sur la mort a eu lieu dans une mélancolie très romantique, et puis cette évidence se fait à eux: ils doivent mourir d'une mort qu'ils s'approprient.

Ce qui corrobore cette interprétation, c'est que le thème de la *«Mort d'amour»* résonne pour la première fois à l'issue du duo de l'acte II…

…et qu'il ne va pas à son terme à ce moment-là: sa résolution harmonique n'a pas lieu, puisque le cri de Brangäne la fait échouer, et ce qui est interrompu, ce n'est pas un coït, c'est la mort d'amour. De même, à la fin de l'opéra, quand cette résolution arrivera enfin, elle ne vaudra pas comme l'équivalent harmonique d'un orgasme, mais de quelque chose qui serait de l'ordre de la connaissance suprême, cette connaissance (post-)romantique qui consiste à «atteindre sa mort» et à connaître ainsi la *«joie suprême»*. Ici, *Tristan* quitte la philosophie. Car la philosophie est sans joie. Ce qui est de l'ordre de la joie, c'est soit la joie mystique – la douceur de la religion – soit le poème, qui nous fait atteindre à une joie où l'instant nous semble plus précieux que l'éternité. Alors quand les amants atteignent à cette nuit d'amour qui est plus que l'éternité, ils sont prêts à mourir. Et ce n'est pas du tout un suicide.
A l'acte I, la mort de Tristan et Isolde eût été un suicide, mais l'interversion des breuvages le fait échouer.
A l'acte II, c'est autre chose: ils ont atteint l'Idée.
Mais ils échouent encore une fois et cela permet à Tristan de formuler qu'il ne peut mourir que dans le regard d'Isolde. A l'acte III, si Isolde n'arrive pas à temps, il va mourir d'une autre mort que la sienne, il va mourir de sa blessure alors qu'il veut «mourir» au sens actif de ce verbe. La vieille mélodie du cor anglais, *«die alte Weise»*, est à proprement parler le chant de la mort qui ne se contente pas de dire à Tristan: «Tu appartiens à la mort», mais lui enjoint aussi de s'approprier sa mort.

Est-ce pour cela que vous avez fait jouer cette *«vieille mélodie»* sur scène par un musicien bien visible?

Oui, parce que la «vieille mélodie» est comme un personnage. Même si elle s'inspire d'un ranz des vaches, c'est une musique très surprenante d'un point de vue mélodique. Avec son chromatisme tourmenté, son rythme, elle a un côté rugueux, simple, archaïque. Lorsqu'il la perçoit, Tristan se demande ce qu'elle signifie, où elle le ramène. Le personnage fait une exégèse de la musique que nous sommes en train d'entendre – scène unique en son genre, d'autant que cette exégèse n'est pas simplement musicale: c'est la musique dans sa source qui est scrutée. Une musique qui nous parle d'un temps d'avant le temps, du temps d'avant la naissance, du temps où les morts et les vivants se rejoignent – un temps que nous avons traduit dans le spectacle par le monde aquatique d'où sortent des images. Là, Wagner rejoint Schopenhauer.

Dans quelle mesure?

Schopenhauer est le premier à avoir élevé la musique à la hauteur d'un concept philosophique. Personne n'avait «pensé» la musique avant lui, pas même les théoriciens esthétiques, car il crée à proprement parler une métaphysique de la musique. Selon lui tout

appartient à la Volonté, rien n'y échappe, et le monde n'est qu'une représentation, un phénomène de cette force unique qui «veut», mais dont on ne peut savoir ce qu'elle «veut». Elle est ce qui est, elle est la Chose en soi dont tout renvoie l'image, sauf la musique. Dans la cosmogonie que propose Schopenhauer, il y a un précurseur sombre, inconnaissable, qu'il appelle X et qui a créé conjointement la Volonté et la musique. Puis la Volonté s'est donnée image dans le monde, mais la musique est restée la musique, elle n'appartient pas au monde. Les émotions qu'elle provoque et que nous, pauvres humains, connaissons ne sont que des «dommages collatéraux», pas du tout son essence. Cela place la musique à un endroit incroyable: elle est effectivement la clé de tout, mais une clé qui n'ouvre aucune porte, une clé dont on a perdu la serrure. Elle est là, comme le bruit fossile d'un big bang originel.

...et comme la *«vieille mélodie»*, dont on ignore la source. Tristan dit qu'elle résonnait à la mort de son père, à la mort de sa mère. Mais qui la jouait?

Oui, d'où vient-elle? Elle vient lorsque je désire... Cette mélodie, comme la musique tout entière, est le moyen de nous faire entendre les vérités indicibles, l'alliance de la mort et du désir. Schopenhauer a offert des clés d'analyse à Wagner, il lui a donné les armes dont il avait besoin pour formuler une pensée totale selon laquelle il n'y a pas d'individu, le sexe n'est que la mort, on n'atteindra jamais la causalité des causes ni la finalité des fins, etc. Quand Wagner a lu Schopenhauer, il a lu sa propre pensée, bien formulée. Ça l'a sans doute rendu fou! Il tombe sur un philosophe qui prétend que la musique est la seule métaphysique à proprement parler, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une réalité physique... Donc il comprend que s'il arrive à «rendre la musique à la musique», il va faire entendre l'origine des mondes.

Vous parlez beaucoup de Schopenhauer, mais en quoi la connaissance de sa philosophie nourrit-elle la réalité concrète de votre mise en scène?

En réalité, on s'en fiche un peu. Toutes ces idées sont présentes, même dans la plus mauvaise mise en scène de *Tristan*. Le premier jour de répétition, j'ai donné aux chanteurs un petit cours pratique sur Schopenhauer, tout en leur disant clairement: «Cela ne vous aidera en rien à jouer!» La compréhension exégétique d'une œuvre ne fait pas du théâtre, car le théâtre ne pense pas comme l'université, il pense à partir de son matériau propre. Quand je crée une mise en scène, c'est le théâtre qui parle, ce n'est pas moi qui impose ma vision de l'œuvre. Ce sont les reflets de la lumière sur la matière, dans un jeu de «correspondances» au sens baudelairien du terme, qui se mettent à produire de la pensée, ce n'est pas Olivier Py! Moi, j'ai juste un rôle prophétique, parce que je fais parler la matière, mais c'est quand même elle qui parle! Ce qui importe, c'est que le théâtre pense *dans sa machine*. Dans le prélude de *Tristan*, les correspondances entre le rideau noir qui ondule, l'orchestre et la lumière sont proprement de la pensée. Le théâtre, c'est de la matière qui pense.

Et le travail préparatoire de dramaturgie?

Wagner ne pose pas de réel problème dramaturgique. Quand on monte *La Damnation de Faust*, c'est autre chose: on ne sait pas ce que l'œuvre raconte, comment elle est construite, on ne comprend pas les rapports entre les parties et le tout... Tandis que *Tristan* est l'œuvre

d'un homme de théâtre: il n'y a pas trois mesures qui soient obscures du point de vue dramatique.

Pour arriver à concevoir votre décor de l'acte I de *Tristan*, il a pourtant bien fallu que vous le *pensiez*?

Ce pont de bateau en mouvement me semble en adéquation avec l'acte I parce qu'il est entièrement construit en *correspondance* avec la partition, qu'il en est comme le déroulé. Mais un tel décor, c'est le résultat de dix ans de travail, d'artisanat et de complicité théâtrale avec Pierre-André Weitz. Ce que nous essayons toujours de constituer, c'est un *continuum* qui va de l'ourlet d'une robe jusqu'au mur le plus monumental. Si l'on installe ce *continuum*, c'est lui qui va penser. Il est forcément intuitif, mais je préfère que ce soit cette «présence réelle» qui parle sur scène plutôt que le dramaturge dans la plaquette! Construire une grille de lecture et l'imposer aux chanteurs alors qu'on ne connaît ni leur corps ni leur manière de jouer, c'est une bêtise. Il faut être beaucoup plus souple, accepter que le théâtre parle. C'est très joli d'imaginer qu'on va habiller Isolde en mini-jupe sous prétexte qu'elle est une jeune fille, sauf que si la chanteuse pèse 120 kilos, ça ne produit plus tout à fait le même sens! La dramaturgie reste dans les cartons pendant que le théâtre est en train de produire une véritable cacophonie des signes. Tout ça au nom de l'intelligence, qui importe peu ici: des lectures de l'œuvre, on en trouve dans toutes les encyclopédies!

Votre conception du rôle du metteur en scène implique donc une vraie humilité: il faut renoncer au contrôle absolu…

…ou alors on fera toujours une mise en scène ratée. Le metteur en scène rêve souvent de cadrer tous les signes. Cela donne de l'esthétisme dans le meilleur des cas, de la cacophonie la plupart du temps. On ne maîtrise pas plus le théâtre qu'un marin ne maîtrise la mer, c'est une illusion. Ce qui est vivifiant, au contraire, c'est ce dialogue avec les corps et avec la matière. C'est lui qui produira autre chose que du commentaire. Et de l'ennui.

Parlons du rôle de la lumière. On oublie souvent que vous êtes aussi l'auteur des lumières de vos spectacles…

Là aussi, il m'a fallu des années pour connaître les outils, même s'il n'y a aucun mystère technique dans la lumière scénique. Il y a juste des choix à faire, une palette à constituer afin de trouver sa lumière propre. Avec Pierre-André Weitz, nous pensons la lumière, les décors et les costumes en même temps.

Ce qui doit particulièrement convenir à une œuvre dans laquelle on parle d'«entendre la lumière» (acte III, scène 2)!

Oui, cette extraordinaire correspondance entre l'œil et l'oreille est un endroit où apparaît la Volonté au sens schopenhauerien, puisqu'elle rend sensible le *continuum* dont je parlais tout à l'heure et que ce dernier permet de comprendre qu'il n'y a qu'une seule chose en réalité, essence de toutes choses. Un des principes qu'un éclairagiste doit connaître, c'est que la lumière est toujours subjective. Personnellement, j'aime les lumières chatoyantes, ou plutôt miroitantes. Il faut que la «présence réelle», l'être des choses apparaisse; or tout cela passe par du fantomatique. Je m'explique: quand un objet est éclairé, son être apparaît, mais il n'est pas plus intéressant que tous les autres, qui

forment l'Etre-même. Il faut donc faire en sorte que l'objet apparaisse en même temps dans l'instant fugace et dans son éternité. Comment? Rimbaud nous donne la réponse: *«Elle est retrouvée. / Quoi? – L'éternité. / C'est la mer allée / avec le soleil»*. Au bout de quelques secondes, la lumière qui est en place redevient plate, l'impression d'une présence dans la présence s'en va et on n'a plus que le trivial, l'ennui de la matière. D'où la nécessité de faire miroiter la lumière comme les reflets du soleil sur la mer, et d'obtenir ainsi une vision de l'objet qui soit de l'ordre du spirituel. Je ne suis pas Puvis de Chavannes, je ne peux pas éclairer plat. J'aime les lumières qui maintiennent la rétine dans un état de mouvement – car on ne fait pas seulement la lumière sur le plateau, mais aussi dans l'œil du spectateur.

L'acte II passe pour être ardu à mettre en scène. Qu'en pensez-vous?

C'est celui que nous avons trouvé en premier. L'idée est peut-être venue du fait que j'ai habité dans un hôtel pendant dix ans et que j'y ai connu toutes les chambres. Certains soirs, je ne savais pas dans laquelle j'allais dormir – c'était toujours la même chambre et toujours une autre. D'où cette façon de traduire le «voyage sur place» de l'acte II par une chambre qui glisse de cour à jardin et se transforme suivant des étapes alchimiques. C'est une idée assez naïve en fait. Après deux actes de translation de cour à jardin, nous aurions pu proposer encore une translation horizontale à l'acte III, sous forme de promenade dans le royaume des morts. Mais nous avons voulu créer alors un mouvement de bas en haut, par le biais du phare qui porte Isolde dans le ciel, mais aussi des apparitions de l'enfant Tristan ou de sa mère qui surgissent de l'eau.

Tout est en mouvement dans ce spectacle: la musique, le décor et même le *sens* des accessoires – le crâne, par exemple: c'est d'abord l'instrument d'Isolde-sorcière, puis l'on comprend que c'est le crâne pieusement conservé de Morold, et enfin le symbole d'une «vanité» au sens pictural…

C'est toujours le théâtre qui parle. Depuis trente ans, le sens est entré au théâtre – un peu comme un éléphant dans un magasin de porcelaine. Or le théâtre n'est pas la sémiologie. Il appartient au réel, il est aussi réel que la mer. La toile noire du prélude de notre *Tristan* est aussi réelle que le ciel. Donc, quand on me demande ce que signifie cette toile noire, il faudrait pouvoir se le demander comme on se demande ce que signifie un arbre en fleurs – ce qui est la question du poète. Face à la mer, le poète se demande: «Qu'est-ce que la mer est en train de me dire?» Pour lui, le monde est un livre lisible, certes chargé de sens, mais pas d'une signification unique. Si le théâtre veut dire quelque chose, il veut surtout dire des choses, mais pas *une* chose. L'art de la mise en scène serait donc d'amener un monde cohérent, dans lequel il y a un *continuum* qui nous rappelle aussi que, même si nous sommes au théâtre, nous sommes encore au monde. Comme on regarde le théâtre en se disant: «Qu'est-ce qu'il me dit?», on doit sortir de la représentation avec un œil plus poétique et regarder le monde en se disant: «Qu'est-ce qu'il veut me dire?» Et pour cela, il faut éviter que le metteur en scène donne *un* sens et force, par sa dramaturgie, à une lecture unique. C'est un travail très complexe, car il réclame des mains ineffables pour toucher la matière théâtrale. Il faut accepter aussi qu'un rideau se mette à «penser» tout seul.

Vous assumez donc le fait que le spectacle vous échappe…

Absolument. Quand on me dit : « Vous avez habillé le Roi Marke en Louis II viscontien », je dois bien avouer que je n'avais pas pensé à ça, mais je ne peux pas nier que ce signe est là ! A un moment donné, les signes sont plus intelligents que nous, ils se libèrent. Le théâtre n'est pas un exercice exégétique, mais une sorte de métaphysique expérimentale. Dans son phénomène, il est beaucoup plus intelligent que ne le sont les metteurs en scène. Si je continue à l'aimer plus que tout, c'est parce que c'est le lieu de mon oratoire, où j'essaie de comprendre ce que je suis et ce qu'est le monde.

On retrouve cette idée dans votre spectacle : le monde réel est celui du théâtre révélé comme tel. Au moment où Marke découvre les amants, les tréteaux (et les machinistes !) sont dévoilés…

Oui, Marke découvre que tout est théâtre. Cela me fait penser à cette phrase de Schopenhauer qui m'amuse beaucoup : *« Quand on est jeune, la vie est comme un décor de théâtre vu de loin, et quand on est vieux, c'est le même décor vu de près »* ! Marke comprend qu'on ne peut jamais atteindre aux finalités, qu'on ne peut rien savoir. Du coup, la modernité lui tombe dessus : Marke est un roi qui remet en question la croyance, qui passe sans transition du monde médiéval au monde industriel. Il souffre sans doute de la rupture du lien matrimonial, mais surtout de la trahison du lien filial. Pourquoi le fils trahit-il le père adoptif ? Pourquoi quand je dis : « Je t'aime », cela ne provoque-t-il pas de l'amour ? Ces questions de Marke le rapprochent beaucoup du roi Lear. Ce qui est très beau chez ce personnage, c'est qu'il ne vient pas comme un mari trompé plein de psychologie rageuse, mais que la douleur de l'amour trahi le met dans un état de penser. La douleur le renvoie à un « pourquoi » qui est plus grand que sa propre anecdote, il est embrasé de « pourquoi » – la beauté peut nous conduire à penser, mais la douleur parfois nous y force aussi.

Tout, dans *Tristan*, invite à penser : les amants eux-mêmes se mettent à philosopher au cours de leur duo…

Ça, c'est le génie de *Tristan*. La philosophie est une des catégories de la pensée. Or ce que Wagner nous donne, c'est une manière de penser qui est parfois en lien avec la philosophie, mais qui n'est pas faite de discours, de raisonnements ou de logique. Wagner ne nous donne pas un cours de philosophie, mais il nous permet d'entrer dans un état philosophique où l'on est « intelligent » dans le plein sens du terme. On croit souvent que la philosophie apporte des réponses. Or c'est la religion qui donne des réponses. La philosophie dit que l'honneur de l'humanité consiste à bien poser des questions. Moi, ça ne m'a jamais suffi. Je ne peux pas trouver ma nourriture uniquement dans des questions, il me faut des réponses. Alors parfois l'être aimé, la jouissance ou la grâce nous donnent des réponses. Le Roi Marke demande : *« Pourquoi ? »* Et Tristan lui répond (c'est le passage musical que je préfère) : *« Ô roi, ce que tu demandes, je ne peux pas te le dire. »* Voilà la nuit dont parlent Tristan et Isolde : c'est de ne pas pouvoir atteindre la finalité des fins et la causalité des causes, de ne rien savoir. Or cet état de nuit dans lequel nous sommes, il faudra bien que nous l'aimions. Il n'y aura pas de réponse. La seule réponse, c'est l'amour. Cet amour de la nuit, si on le comprend mal, peut faire de *Tristan* une œuvre

extrêmement complaisante : on n'y voit que du pathos. Non, cet amour de la nuit, c'est l'amour de notre nuit à tous, êtres humains.

Et qu'est-ce qui donne leur lucidité aux amants?

Ils pensent qu'ils ont vécu tout ce qu'il y avait à vivre. C'est aussi pour cela que nous avons imaginé que leur chambre n'était pas unique, qu'elle était toujours la même et puis qu'ils revenaient dans la chambre initiale à la fin: ils effectuent en une nuit ce que d'autres font en une vie. Et les baisers qu'ils se donnent dans la première ne sont pas comme ceux de la dernière, qui sont plus doux, plus chastes, débarrassés de la violence sexuelle du début… Il leur semble qu'ils ont vécu ce qu'il y avait à vivre, qu'ils ont la réponse. *Tristan* me fait penser à *La Recherche du temps perdu* : ce sont des œuvres qui nous donnent une vie en plus. Elles nous disent qu'au-delà de notre misère anecdotique, de nos histoires de chambres d'hôtel, il y a autre chose. *Tristan* est proprement l'œuvre inlassable, qui se suffit à elle-même, qui forme une totalité. Et ça, c'est extraordinaire.

Entretien réalisé par Alain Perroux
Genève, 17 et 20 février 2005

OPÉRA NATIONAL DE PARIS

MISE EN SCÈNE DE PETER SELLARS VIDÉO DE BILL VIOLA

UN BEAU CONTE D'EAU ET DE FEU

A propos de *Tristan et Isolde* mis en scène par Peter Sellars

Jean-Jacques Roth

La photo a trente ans lorsque Wagner conçoit les esquisses de *Tristan*. *Tristan* a trente ans lorsque les frères Lumière projettent les premiers films de cinéma, au Grand Café du Boulevard des Capucines, à quelques dizaines de mètres de l'Opéra de Paris. Wagner n'a rien pu faire de la photo. Mais qu'eût-il entrepris s'il avait connu le cinéma?

Le vidéaste américain Bill Viola, né en 1951, répond ainsi: *«Wagner aurait été tout naturellement attiré par le cinéma, la vidéo, le numérique, les ordinateurs.»*[1] Selon lui, l'ingénieur du *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art totale) aurait succombé aux technologies nouvelles puisqu'il désirait intégrer l'ensemble des outils d'expression au service de son projet créateur. N'a-t-il pas théorisé cette ambition en 1849 dans *L'art du futur*, son écrit fondateur? L'*«art total»*, dit Wagner, mélange toutes les esthétiques, combine tous les genres: poétique, musical, vocal, jeux scéniques, effets visuels et de décor. C'est ainsi qu'il doit faire naître chez le spectateur, ou plutôt dans la communauté de ses fidèles envoûtés, la *sunaisthésis*, la «perception simultanée».

Wagner consacre toutes ses énergies au perfectionnement de ce projet. Aucun détail n'est étranger à sa recherche. C'est ainsi qu'il dessine le Festspielhaus de Bayreuth sur un plan d'amphithéâtre, qu'il en choisit les volumes et les matériaux pour que la réverbération sonore converge vers l'auditoire, qu'il enfouit l'orchestre sous l'avant-scène, qu'il fait assombrir la salle. Rien ne doit distraire la concentration, entièrement happée par le mystère d'un spectacle élevé au rang d'une célébration. *«La scène est un endroit magique où tous les arts vivent en harmonie et produisent le sortilège,* écrit Marcel Schneider. *Le spectacle éveille en nous des énergies psychiques qui sommeillaient et il permet la communion effective. Tel est l'idéal du chef-d'œuvre d'art total, le* Gesamtkunstwerk.»[2]

Ce désir de totalité – emprise totalitaire, telle qu'elle sera plus tard dévoyée par le national-socialisme – ouvre donc une matrice d'appropriation particulièrement vaste. Si la fidélité des interprètes se mesure à l'esprit plutôt qu'à la forme d'une œuvre, c'est bien à cette fusion synesthésique, cette perception simultanée, que doit aspirer le metteur en scène des opéras wagnériens. Avec les outils capables de provoquer, chez le spectateur contemporain, le renouvellement de cette magie visionnaire.

Le projet wagnérien a pour cette raison toujours été le champ privilégié des recherches scénographiques. L'histoire des mises en scène wagnériennes se confond avec celle du travail dramaturgique et théâtral, et tout apport significatif dans ces domaines s'est tôt ou tard éprouvé au contact de ce massif grandiose.

C'est dans cette filiation, et à cette hauteur d'ambition, qu'il convient de situer le spectacle conçu par Bill Viola et le metteur en scène américain Peter Sellars, dès son esquisse en décembre 2004 au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles *(«Tristan Project»)*, puis dans son aboutissement

parisien, dans le gigantesque vaisseau de l'Opéra Bastille : un opéra-cinéma. Plusieurs metteurs en scène ont par le passé été tentés par l'incorporation du film ou de la vidéo à la représentation d'opéra. Intégration partielle, pour l'essentiel. La projection d'images, filmées ou fabriquées par ordinateur, y est utilisée comme élément de décor, relais narratif, instrument périphérique inclus dans la boîte à outils du théâtre. Aussi brillantes que soient ces combinaisons – chez le cinéaste Daniel Schmid dans *Lulu* d'Alban Berg, chez le Canadien Robert Lepage ou les Catalans de La Fura dels Baus, dans *La Damnation de Faust* de Berlioz, pour ne citer que quelques exemples – l'image animée reste asservie à la primauté de la représentation scénique et de la centralité théâtrale.

Ici, elle s'en affranchit, en un geste de rupture fondamental. Bill Viola a réalisé un film complet de quatre heures, projeté sur un écran géant derrière et en surplomb de l'espace de jeu et de chant. Tâche titanesque. Pour y parvenir, il s'est d'abord inspiré du texte de *Tristan*, il a rempli de notes trois cahiers de cent pages, puis il a écouté la musique sans relâche, n'a vu naître aucune image, a cru devoir renoncer, est revenu au texte et *«ç'a été la clé : un mythe païen, une histoire éternelle.»* Six mois d'attente, puis il est retourné à la partition, afin de placer les images dans le temps musical.

La première projection a eu lieu sans théâtre. Peter Sellars, à l'origine du projet pourtant, s'est mis en retrait, préférant installer sa mise en scène une fois le film achevé. Ce *«Tristan Project»* accompagne trois soirées où chacun des actes, entouré d'autres œuvres, est donné en version de concert. Sont alors testées les correspondances rythmiques entre le flux musical et celui des images, qui exigent une minutie extravagante de la part des techniciens et des interprètes.

Par des images horizontales et parfois dédoublées dans les deux premiers actes, verticales dans le troisième, le film dit *Tristan* dans l'esthétique de Bill Viola : l'eau, le feu, l'immensité de la nature, divinités de la spiritualité agnostique, typiquement *«new age»* de l'artiste. Ce sont les éléments du cycle de la vie où plongent tous ses travaux – une de ses œuvres les plus célèbres, le *Tryptique de Nantes*, juxtapose l'agonie de sa propre mère et la naissance d'un enfant, filmées en temps réel, avec en leur centre une masse aquatique, lieu métaphorique de l'au-delà ou de l'en-deça, passage où s'accomplissent les métamorphoses. *«Pour moi, la caméra est faite pour montrer des choses invisibles»*, dit le vidéaste[1].

Ces choses invisibles, dans *Tristan*, sont l'étendue de la mer et le fracas des vagues au premier acte. L'eau, encore, qui purifie les amants en devenir, pour l'instant déchirés par la haine affichée d'Isolde et l'indifférence feinte de Tristan : un homme et une femme, entre deux âges, sans beauté superflue, se débarrassent de leurs vêtements et procèdent en parfait parallélisme aux ablutions d'un lent rituel – *«l'acte universel de la préparation de l'individu au sacrifice et à la mort symboliques nécessaires à la transformation et à la renaissance du moi»*[3]. L'eau, toujours,

où s'immergent les visages, puis les corps, en des mouvements de plus en plus abstraits, avant que le philtre d'amour renverse les apparences et fasse surgir la passion, plongeant les deux corps sous la surface et leur révélant *«l'océan infini d'un monde immatériel invisible»*[3].

Bill Viola ne filme pas le récit de l'opéra. Mais ce qu'il filme n'est pas non plus sans relation avec la littéralité du poème : la mer, au premier acte, peut aussi bien être celle sur laquelle Tristan et Isolde font route vers les Cornouailles. Le vidéaste décrit son travail en recourant aux significations mythologiques et aux interprétations spirituelles que lui ont inspiré l'ouvrage, mais aussi ses affinités avec les rituels tantriques bouddhistes, la poésie sanscrite, et surtout ses propres obsessions artistiques : l'inscription de l'homme dans la Nature, le cycle immanent de l'être perpétué par les métamorphoses du moi.

Le deuxième acte célèbre *«le réveil du Corps de Lumière, la libération, grâce à l'illumination purificatrice de l'amour, de la forme spirituelle lumineuse prisonnière de l'obscure inertie du corps matériel»*[3]. Une femme allume les bougies d'un présentoir semblable à celui qu'on trouve dans les églises, avant de cheminer sur une étendue d'eau. Une silhouette d'abord indistincte marche vers un mur de feu, au premier plan, qu'elle traverse avec une détermination sereine, imperméable à la matérialité de l'obstacle. Tristan et Isolde sont en route, sans faillir, et quoi qu'elle leur en coûtera, vers leur vérité.

Lorsque les amants sont surpris dans leur nuit d'amour par le Roi Marke et sa suite, c'est un soleil qui se lève, aube filmée en temps réel sur un paysage de campagne somptueuse : atroce retour de la lumière sur la nuit, du réel sur le rêve.

Au troisième acte, Bill Viola montre *«la Dissolution du Moi dans les différentes étapes de l'agonie»*[3]. Le double filmique de Tristan gît sur un socle de pierre. Les frondaisons de la forêt, signes du réel, tournoient sur l'écran comme les traces du monde matériel qu'il va bientôt quitter. Puis, lorsque Isolde survient enfin (lointaine silhouette féminine dans un désert implacable, aussi floue, aussi belle qu'un mirage), des gerbes d'eau s'échappent du corps agonisant, comme un geyser rayonnant, avant que le corps filmé s'élève peu à peu, jusqu'à l'ultime transfiguration, où les enveloppes des deux amants se fondent dans les fluides, emportés vers l'au-delà. *«Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre ! / Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! / Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons ! / Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte ! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, peu importe ! / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !»*[4] Singulière correspondance entre les images de Bill Viola et ces vers de Baudelaire. Mais Bill Viola ne se réclame pas des *Fleurs du Mal*. Il en appelle à l'universalité

des mythes fondateurs. *« Ce thème de la nature spirituelle de l'amour humain,* écrit-il[3], *est des plus anciens et, remontant au-delà des origines médiévales des légendes celtes, plonge ses racines au cœur de la tradition hindouiste et bouddhiste du tantra, immergée dans l'inconscient culturel occidental. »*

Ce travail sur l'archétype et le syncrétisme des croyances n'est en rien abusif. Il rejoint au contraire l'idéal de Wagner, qui n'a cessé de recourir au mythe et à la légende pour forger son œuvre, du *Vaisseau fantôme* à *Parsifal*, en incluant bien entendu la Tétralogie. Et lorsqu'il compose *Tristan*, il vient de découvrir le bouddhisme à travers la *Baghavad-Gita*.

Et c'est bien dans cette direction que Peter Sellars enrichit l'intention de Bill Viola. Le rôle qu'il s'est attribué, sur scène, est minimaliste. Des carrés de lumière dessinés au sol, une géométrie de mouvements réduite à un espace aussi limité que l'écran est immense, des costumes au noir, des accessoires qui ne dépassent guère un simple podium où s'asseoir, pendant la nuit d'amour, où s'allonger, au moment de l'agonie.

Mais cette économie n'exclut pas un travail d'intériorisation extrêmement fouillé, sinon toujours très discernable sur une scène obscurcie, la pénombre fonctionnant à la fois comme l'écrin nocturne où se révèle le « moi » véritable des amants et comme retrait visuel pour laisser rayonner la projection. Cette humilité, pourtant, scrute elle aussi l'au-delà du récit, par une lecture entièrement concentrée sur le portrait psychique des personnages et le sens spirituel de la légende. Peter Sellars évoque ainsi le *« blocage émotionnel et le déni »*[3] de Tristan et *« la détresse suicidaire »* d'Isolde au premier acte, avant l'absorption du breuvage qui, magnifique stupeur, les plonge dans un noir complet plutôt que dans l'illumination si souvent adoptée dans tant de mises en scène. Le grand geste théâtral du spectacle intervient lorsque le bateau accoste à la fin du premier acte, alors que Tristan et Isolde sortent à peine de l'ivresse où le philtre d'amour les a plongés. La salle s'illumine, le Roi Marke surgit au milieu du parterre entouré de ses gardes, le chœur chante sur les galeries et les balcons pendant que l'orchestre déverse en un triomphe cruel ses gerbes de cuivres enflammés. Pétrifiés, l'œil hagard, Tristan et Isolde contemplent cette irruption royale à laquelle le public est associé, transformant les spectateurs en complices des *« lumières brillantes du monde du pouvoir et du prestige »*. Si ce procédé théâtral n'est pas neuf, rarement il a été utilisé avec autant de puissance dramatique et de pertinence dramaturgique, car ce n'est pas le fracas du monde extérieur qui est ici mis en lumière par ce dispositif colossal, mais le phénoménal choc émotionnel des deux personnages devant cet assaut du réel.

Tristan, explique Peter Sellars, fait au deuxième acte *« revenir progressivement à la surface tout ce qu'il refoulait. L'attrait d'une gloire brillante, les honneurs du monde et l'éclat du succès*

ont faussé sa personnalité, le rendant étranger à lui-même»[3]. Cette forme d'anamnèse du héros induit un théâtre où priment la subtilité des expressions, l'intensité des regards, l'éloquence du langage corporel. L'action compte moins, et c'est sans étonnement que le duo d'amour se déroule côte à côte, sans autre transport que l'envoûtement vocal. L'amour qui unit Tristan et Isolde est l'extase d'une fusion supérieure, celle d'êtres qui *«deviennent le monde»*.

Peter Sellars n'introduit qu'une liberté. Le Roi Marke, dit-il, a été le premier amant de Tristan. C'est une lecture radicale d'un long chant blessé – *«il l'aima tellement, ce Marke, qu'il écarta pour toujours l'idée de se remarier…»*[4] – où rares sont les exégètes à avoir admis une telle interprétation du style poétique wagnérien. Mais cette clé fonctionne, qui ouvre un splendide face à face entre deux hommes hébétés devant leur relation trahie, et qui échangent un geste suspendu de tendresse désormais condamnée.

L'épure atteint son comble au troisième acte, comme si les corps désormais s'évanouissaient au profit des sphères où Tristan s'apprête à rejoindre son ultime métamorphose *«dans l'infini du souffle cosmique […] dans la plus haute, la plus pure des joies»*[5]. Aussi bien, la représentation progresse dans la simplification et dans l'immobilité, laissant aux images de Bill Viola le soin de charrier les flux de la résurrection finale.

Une telle économie de moyens pourrait signifier la régression du territoire théâtral. Il n'en est rien. Dans l'immense salle de l'Opéra Bastille, ce *Tristan* propose au contraire une topographie singulièrement élargie, ouverte au vide dont il se fait l'arpenteur. Celle du noir dans le noir, d'abord, où se dissolvent les frontières entre scène et salle. Celle de l'espace sonore, ensuite : les appels du jeune marin au premier acte, ceux du chœur à l'arrivée du navire, puis du berger au troisième acte, chantés des hauteurs des balcons, multiplient les sources et démultiplient le territoire auditif.

La multitude des variables posées par l'équation wagnérienne trouve donc ici une réponse. La clarté du récit et sa résonance métaphysique. L'immensité du geste musical et l'ajustement des outils de sa représentation. L'atmosphère de célébration, le caractère d'offrande spirituelle, l'intériorisation poétique, qui sont *Tristan* – indissolublement. L'unité de lecture assumée de part et d'autre, par le vidéaste comme par le metteur en scène. Le caractère radicalement contemporain des instruments mis en œuvre, sans pour autant servir la jouissance narcissique de leurs auteurs : le dépouillement zen auquel ce projet se réfère n'est pas une posture de circonstance mais engagement authentique, humilité vécue. Et respect profond de l'ambition wagnérienne, à laquelle cette modernité de moyens ne veut pas donner une «actualisation» triviale, mais une expression contemporaine.

Un doute subsiste néanmoins. Le film vient-il agrandir le potentiel du *Gesamtkunstwerk* ou joue-t-il au détriment de l'équilibre conçu par le compositeur? Car l'image animée forme un langage complet. Elle éveille chez le spectateur sa propre gamme d'évocations sensorielles, olfactives, auditives. Le rêve de la *sunaisthesis* se voit dès lors menacé par cette surenchère des sollicitations. Aussi attentifs qu'aient été Bill Viola et Peter Sellars à cet écueil, aussi délicates que soient leurs écritures respectives, la concurrence des imaginaires superposés par la musique, le chant, le théâtre et la projection introduit parfois une énergie centrifuge, opposée à la synergie exigée par *«l'œuvre d'art totale»*. S'il est excessif de voir dans la mise en scène les simples sous-titres d'un film auquel l'œil ne parvient pas à se dérober, comme certains critiques l'ont écrit, il reste impossible au spectateur d'embrasser du regard l'ensemble des instruments de la représentation. Mais quelle importance, dès lors que ni le film ni le théâtre n'a de prétention à tout dire, ni à fonctionner en relation à l'autre? Deux lectures de *Tristan* ici se superposent, se rejoignent et se disjoignent, réconciliant les tentatives de fusion des arts telle que Wagner et l'esprit romantique l'avaient rêvées, et leur combinaison purement aléatoire, telle que John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg l'avaient osée après la guerre. Un désir de toute-puissance et une affirmation de non-puissance, l'absolutisme et le lâcher-prise…

Parce qu'elle s'est faite à un niveau supérieur, cette expérimentation marque une date dans l'histoire de la représentation d'opéra. Par ses qualités inoubliables et par les limites mêmes de son projet. Et pour cette double raison, on peut se risquer à prédire qu'elle restera sans descendance. Mais quelles idées fondatrices, quels champs inédits n'aura-t-elle pas ouverts à ceux qui suivront, toujours tentés de reculer l'horizon wagnérien, de renouveler la magie de *Tristan*?

---

[1] Interview au journal *Le Monde*, 12 avril 2005.
[2] Article «Richard Wagner», in *Encyclopaedia Universalis*, version CD-ROM, 1996.
[3] «Un monde d'images en mouvement», par Bill Viola, et «Synopsis», par Peter Sellars, in *Programme du spectacle, Opéra Bastille*.
[4] Livret de *Tristan et Isolde*, Acte II (Roi Marke).
[5] Livret de *Tristan et Isolde*, Acte III (Isolde, «Liebestod»).

TRISTAN ET ISOLDE

Photographies
Ruth Walz

Production créée à l'Opéra national de Paris
le 12 avril 2005

Direction musicale	Esa-Pekka Salonen
Mise en scène	Peter Sellars
Vidéo	Bill Viola
Costumes	Martin Pakledinaz
Lumières	James F. Ingalls
Chef des chœurs	Peter Burian
Producteur exécutif (vidéo)	Kira Perov
Directeur de la photographie (vidéo)	Harry Dawson
Montage / mixage / vidéo en direct	Alex MacInnis

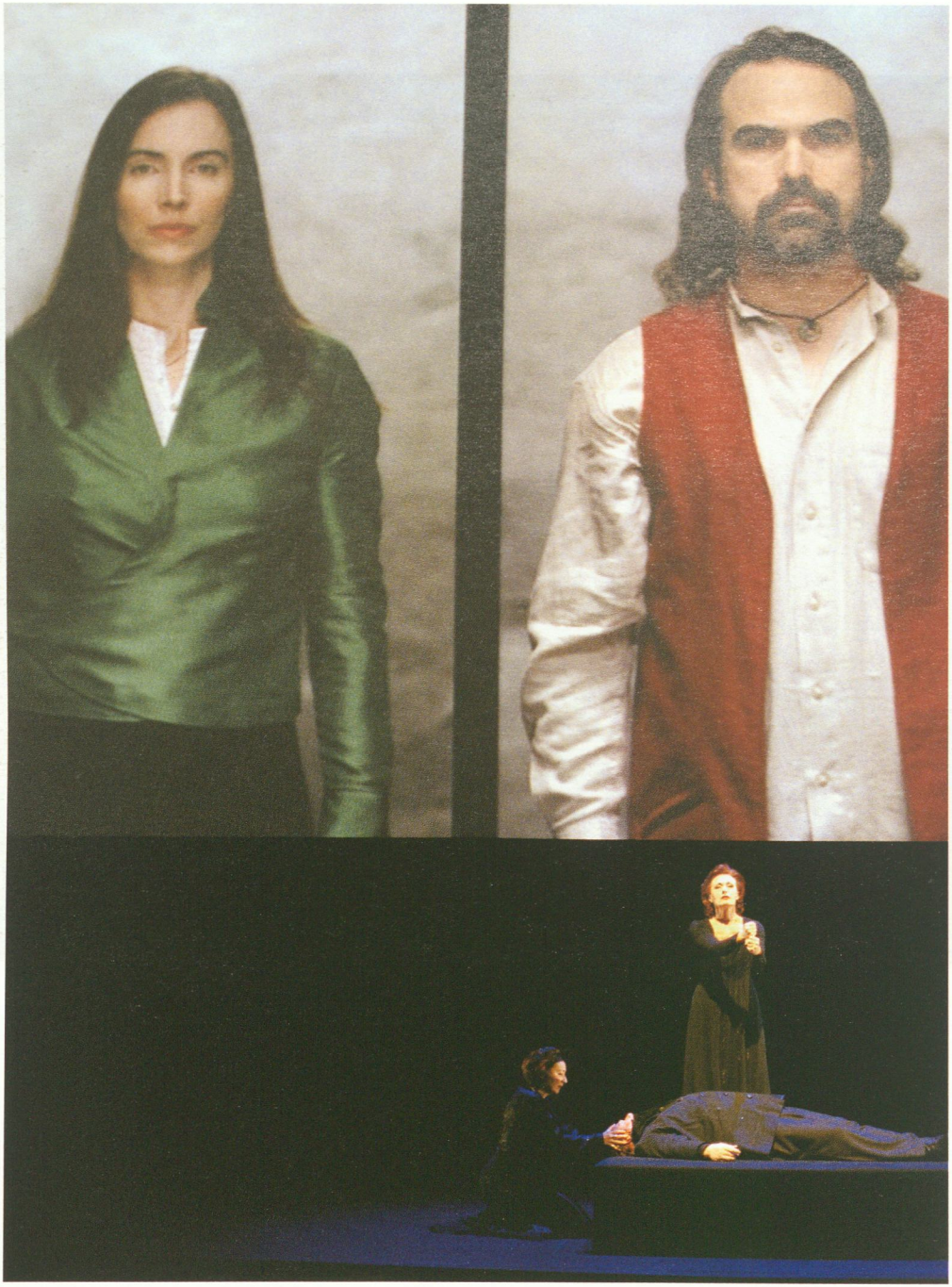
Tristan	Ben Heppner
Le Roi Marke	Franz-Josef Selig
Isolde	Waltraud Meier
Kurwenal	Jukka Rasilainen
Brangäne	Yvonne Naef
Melot	Alexander Marco-Buhrmeister
Un jeune marin / Un berger	Toby Spence
Un pilote	David Bizic

Orchestre et Chœurs de l'Opéra national de Paris

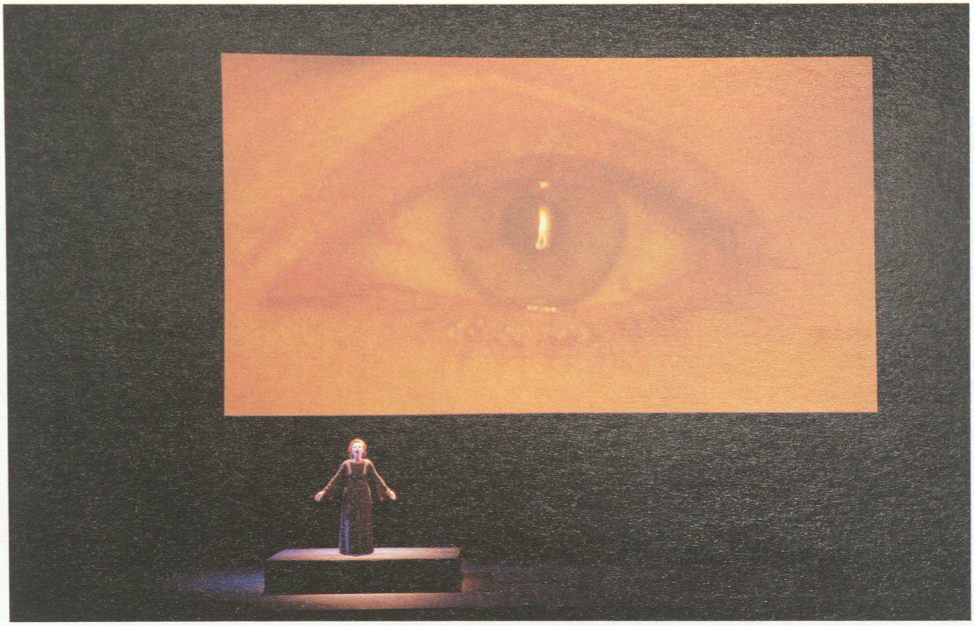
La vidéo de Bill Viola, *Tristan et Isolde*, est une commande de l'Opéra national de Paris en co-réalisation avec la Los Angeles Philharmonic Association et le Lincoln Center for the Performing Arts. Avec le soutien des galeries James Cohan à New York et Haunch of Venison à Londres et du Studio Bill Viola.

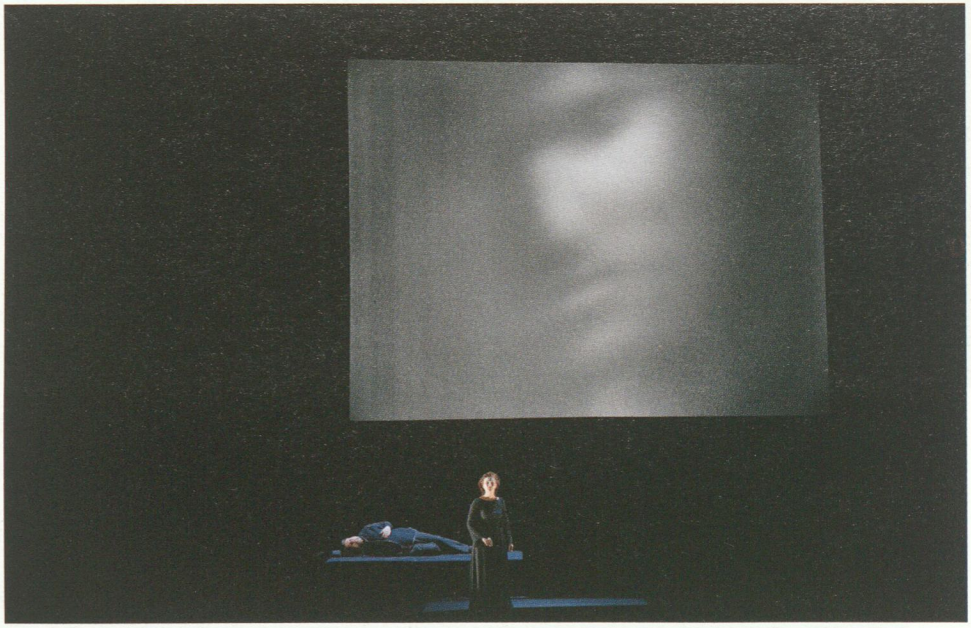
La vidéo a nécessité la participation d'une quarantaine de collaborateurs, parmi lesquels les acteurs Jeff Mills et Lisa Rhoden (les corps terrestres de Tristan et Isolde), John Hay et Sarah Steben (les corps célestes de Tristan et Isolde).

Une femme sur une estrade, un homme dans un carré de lumière, séparé d'elle, chacun accompagné de son confident. Et la mer pour décor. Au lever de rideau de l'acte I, la vidéo ne remplit d'abord que la fonction d'une « toile de fond » mouvante. Elle désigne le lieu extérieur, elle fait entrer le spectateur dans le spectacle par le biais le plus classique.

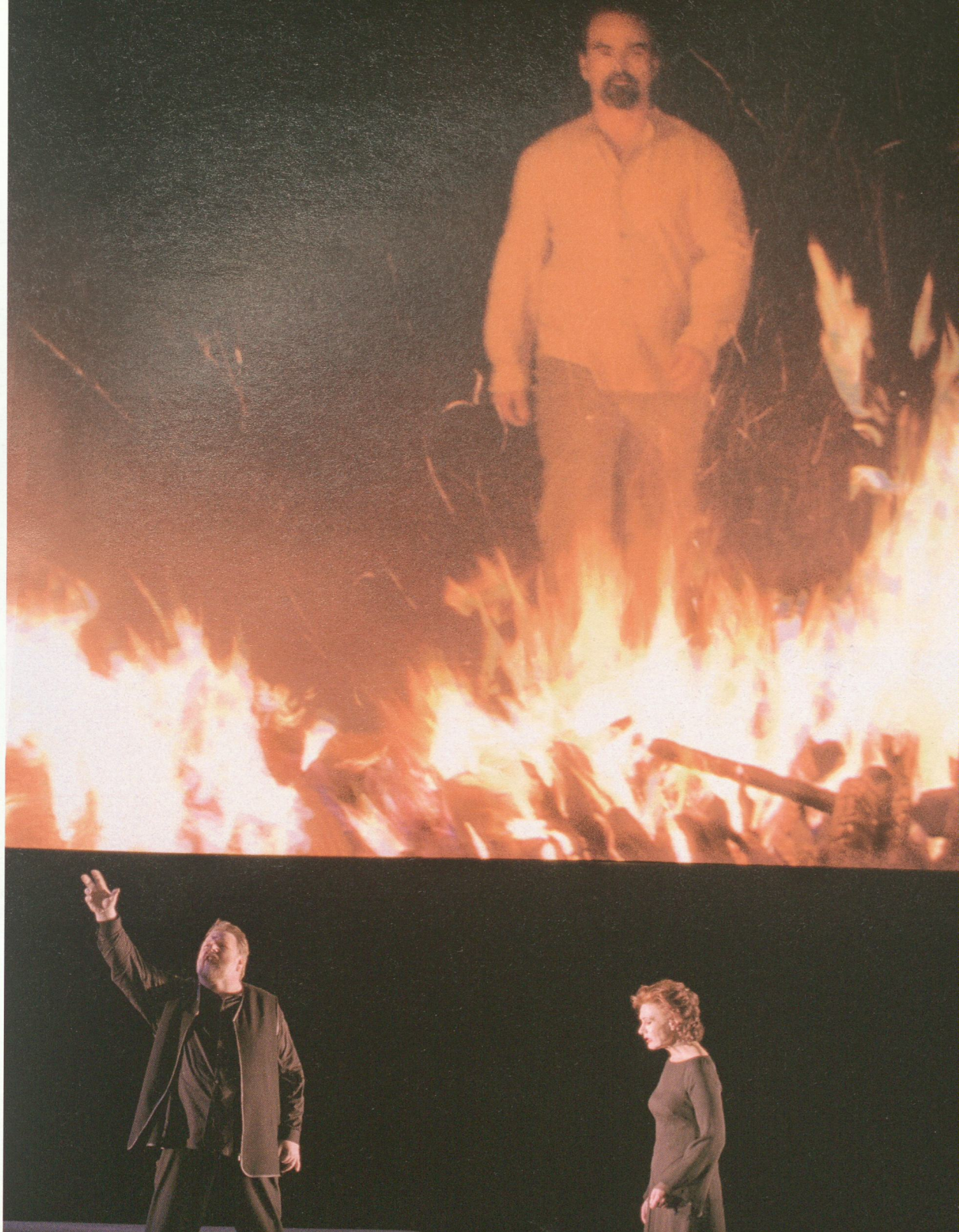


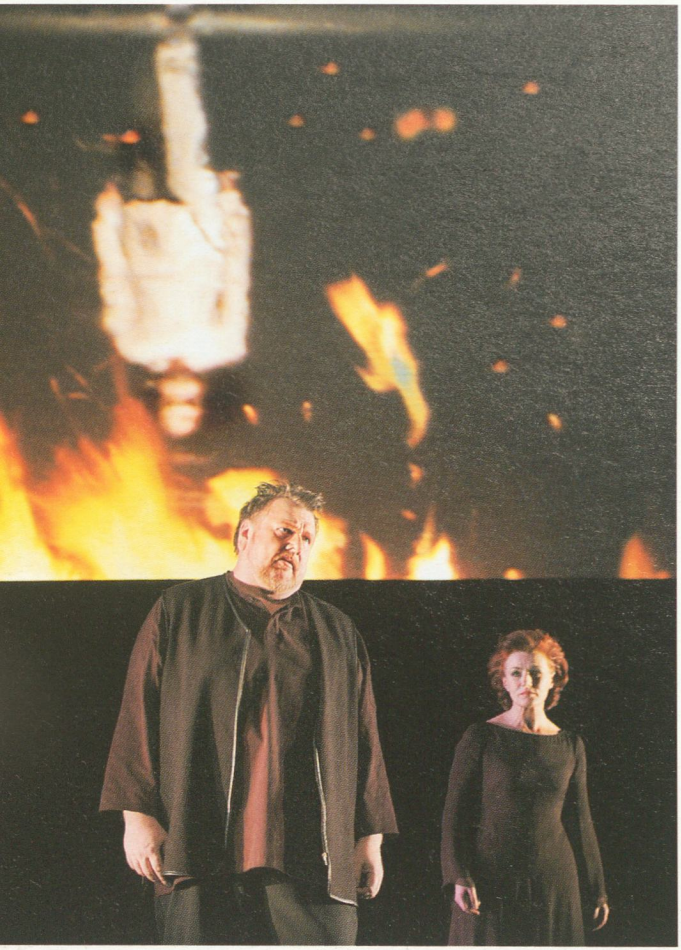
Après quelques minutes, la vidéo quitte sa fonction descriptive pour refléter l'action intérieure. Dans un diptyque quasi pictural, un homme et une femme vont lentement s'approcher, se déshabiller, puis passer à travers les épreuves du feu et de l'eau. Quand Isolde, à l'avant-scène, rejoue la rencontre avec Tristan, qu'elle réclame le philtre de mort puis le tend au chevalier de Cornouailles, l'un et l'autre savent bien qu'il faut passer «à travers» ce cérémonial initiatique et une mort symbolique pour renaître spirituellement et, purs esprits, pouvoir s'unir enfin.





A l'acte II, l'estrade est passée de cour à jardin. Tout à l'heure banc, elle devient lit, où les amants bientôt s'étendront, quand Isolde aura éteint la torche du rendez-vous. Le voyage immobile de Tristan et Isolde se devine dans un long déroulé d'images : homme approchant lentement d'une barrière de flammes, femme allumant d'innombrables bougies…





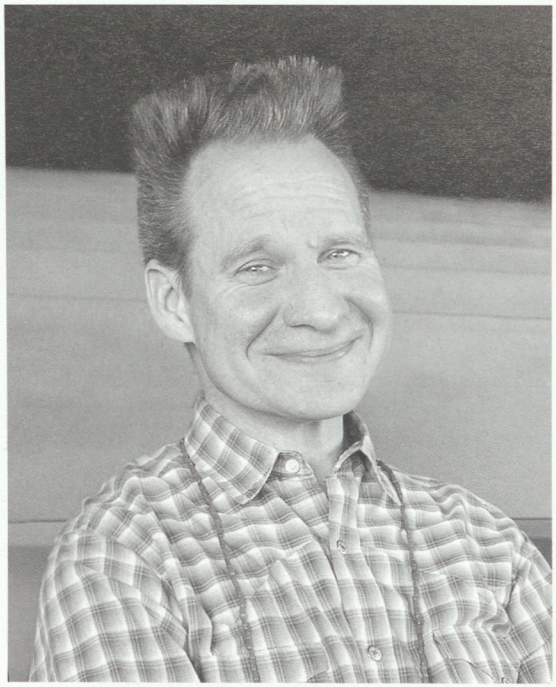
…couple se regardant sans bouger, course dans la forêt puis dans les flots. Soudain l'image change une dernière fois et se fige, montrant un arbre immobile, tandis que le soleil se lève en temps réel. « Le jour désolé » éclaire la scène dans une terrible indifférence : le Roi Marke a surpris les amants. Oubliant son statut d'époux et de monarque, il s'agenouille devant Tristan pour chanter son amour blessé.

A l'acte III, l'estrade occupe le centre de l'avant-scène, surmontée d'un écran désormais vertical. La couche d'agonie s'apparente à un autel où Tristan attend Isolde, pour l'holocauste tant désiré. Dans un fondu enchaîné sans fin, l'écran mêle images symboliques et fantasmatiques : l'ombre d'une femme tordue par la chaleur, les racines d'un arbre mort, des fonds aquatiques dont le vert se mue en ambre.

Isolde arrive enfin. Tristan peut alors mourir tandis que, sur l'écran, le feu se transforme en eau. La vidéo montrera alors le corps de Tristan s'élever dans des cascades d'eau ascendantes, puis la silhouette d'une femme s'envoler à son tour sous l'eau, dans une apesanteur à l'unisson avec la miraculeuse suspension des dernières mesures.

LA RÉALITÉ POUR MÉTAPHORE

Entretien avec Peter Sellars



On n'associe pas spontanément le nom de Peter Sellars au répertoire wagnérien. Avant *Tristan*, vous aviez pourtant déjà travaillé sur d'autres œuvres du compositeur…

Oui, j'ai monté *Tannhäuser* à l'Opéra de Chicago en 1988. Mais en réalité, je m'étais déjà familiarisé avec l'univers wagnérien en réalisant une version de *L'Anneau du Nibelung* pour marionnettes et acteurs, à l'âge de dix-huit ans. Et *Tristan* me hante depuis cette époque : j'avais alors découvert l'acte II dans la version de Furtwängler et je l'écoutais en boucle. Au moment de mettre en scène cet ouvrage, Wagner ne m'était donc pas tout à fait inconnu. Mais le travail n'allait pas de soi pour autant, car mon goût s'est développé avec Stravinsky et John Cage, et vous savez que Stravinsky détestait la musique de Wagner… En fait, à l'origine, je n'étais pas sûr de vouloir mettre en scène *Tristan*. Il y a un culte wagnérien de l'excès qui porte vraiment la marque du siècle des empires : c'est à qui sera le plus grand, le plus fort, le plus cher – des qualités qui ne sont plus positives aux yeux de ma génération ! Nous faisons partie d'un mouvement plus « écologique », qui tente de trouver un équilibre, de ne pas exiger de choses excessives. Il s'agit d'être un petit peu plus humble, avec l'art comme avec la terre. Donc certains grands gestes wagnériens me semblent un peu inconfortables à ce moment précis de notre histoire. Aujourd'hui, j'aime mettre en scène des œuvres nouvelles, travailler avec des poètes et des compositeurs vivants, renouer avec la situation de Wagner, Verdi ou Mozart, qui produisaient des opéras pour leur temps. Ou alors monter des œuvres anciennes que les gens ne connaissent pas. Et puis il y a encore autre chose : nous ne vivons pas à une époque riche en chanteurs wagnériens.

Qu'est-ce qui vous a fait changer d'avis et accepter de mettre en scène *Tristan* ?

C'est le défi qui m'a tenté. Beaucoup de mes spectacles ont été écrits par des poètes, car ils ne connaissent pas vraiment le théâtre. Ils vous demandent donc des choses impossibles, et j'adore ça ! Or sous cet angle-là, *Tristan* est un défi permanent, unique dans toute l'histoire du théâtre : comment porter en scène un tel texte ? Il vous force à explorer de nouvelles possibilités, de nouveau territoires. Pour m'approcher de *Tristan*, j'ai effectué le même parcours que le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen, qui défend depuis longtemps Stravinsky et Debussy. Lorsque nous avons présenté le *«Tristan Project»* à Los Angeles – il s'agissait d'une version de concert de *Tristan* répartie sur trois soirées, une par acte, avec des projections de Bill Viola – chaque acte était introduit par une œuvre du XX^e^ siècle. Le premier était précédé de la *Suite lyrique* d'Alban Berg, le deuxième d'une suite de *Pelléas et Mélisande* de Debussy et le dernier d'une suite de *L'Amour de loin*, opéra de la compositrice contemporaine Kaija Saariaho. Nous avons donc abordé Wagner non pas depuis ses origines, à savoir l'opéra romantique allemand, mais en partant des horizons nouveaux qu'il a ouvert aux compositeurs des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Lorsque vous travaillez beaucoup avec des compositeurs vivants, *Tristan* reste une œuvre incontournable. Une autre raison de tenter l'aventure, c'était l'équipe réunie pour l'occasion. L'idée de collaborer avec Esa-Pekka Salonen était très excitante, car nous allions découvrir Wagner ensemble. Et comme Esa-Pekka compose de plus en plus sérieusement, je savais que son approche de chef-compositeur serait fraîche, qu'elle nous ouvrirait un monde nouveau. Par ailleurs, l'un des points centraux de l'esthétique wagnérienne, c'est la question du temps. Travailler avec Bill Viola permettait donc de traiter du développement des émotions à travers le temps, des divers états de conscience, de l'opposition entre monde intérieur et monde extérieur, de surfaces si riches qu'elles vous entraînent loin de la surface, etc. A l'instar de Wagner, si sûr et ambitieux qu'il réinvente les formes artistiques de son époque, Bill Viola a profondément façonné l'art de la vidéo pour son temps. Bill peut regarder Wagner directement dans les yeux, comme quelqu'un qui est aussi un explorateur, un réinventeur de la forme artistique. Et pour ce qui est des chanteurs, nous avions la chance de pouvoir compter sur le Tristan de Ben Heppner, en plein épanouissement, et l'Isolde de Waltraud Meier, qui connaît les moindres recoins du rôle.

Comment avez-vous travaillé sur le texte de *Tristan* ?

Une chose assez étonnante, chez Wagner, c'est sa quête spirituelle, sa recherche d'un christianisme sans Christ ni Eglise, d'une mythologie qui pourrait occuper une fonction spirituelle dans n'importe quelle vie humaine. Ce qu'il veut, c'est la religion moins la doctrine, moins la coercition et moins la moralité artificielle que la paranoïa bourgeoise nous inculque. Au cours de ses recherches, Wagner s'est donc plongé dans des sources peu connues à son époque, notamment bouddhistes. La culture allemande du XIX^e^ siècle est en quête d'une langue qui aille au-delà du christianisme et qui puisse régénérer l'existence spirituelle. Pensez à Goethe, explorant l'Inde et le monde persan, à Max Müller, en train de réaliser sa traduction du *Livre secret de l'Orient*… Quand Wagner donne à Tristan son «nom de code» Tantris, on peut se demander s'il n'avait pas eu vent du tantrisme, cette philosophie indienne de l'extase amoureuse atteinte dans une fusion proche des idées exprimées par le livret de *Tristan et Isolde*. Wagner a

toujours cette conscience que d'autres réalités existent. Prenez la *Mort d'amour* finale d'Isolde, que le compositeur n'appelle d'ailleurs pas *Mort d'amour* mais *transfiguration* : elle est inspirée d'une peinture du Titien, *L'Assomption de la Vierge*. Sur ce tableau vénitien, on voit Marie monter au ciel, entourée d'une lumière rose-orangé, planant au-dessus d'un groupe de gens qui la regardent d'en bas tandis que Dieu l'accueille. Wagner a tenté de composer une musique qui approche ces couleurs et la puissance de cette image. L'un des aspects vraiment excitants du travail sur *Tristan*, c'est donc de le mettre en relation, non seulement avec les *Hymnes à la nuit* de Novalis, mais aussi avec les textes d'un maître tibétain du XIVe siècle ou avec les poèmes de moines bouddhistes. Wagner voulait vraiment fonder une nouvelle religion, il avait cela très spécifiquement en tête. Toutes les contradictions de ses textes viennent du fait qu'il recherche un langage qui n'existe pas dans sa culture. Il a l'air d'adhérer à la philosophie de Schopenhauer, mais en réalité il se situe au-delà. La théorie de Schopenhauer l'intéresse parce qu'elle désigne une direction. Mais en fait, il laisse le philosophe derrière lui car il ne partage pas son pessimisme. Sa musique n'est pas pessimiste. C'est la musique d'une transfiguration profonde, elle va de l'avant. Aucune des œuvres de Wagner ne se termine, toutes débouchent sur un endroit qui s'appelle «éternité».

Ce qui fait la spécificité de votre production de *Tristan*, c'est l'importance qu'y prend la vidéo. Vous avez souvent travaillé avec la vidéo, mais jamais à cette échelle…

Il y avait déjà un film vidéo tout au long de ma mise en scène de *Saint-François d'Assise* de Messiaen. J'avais demandé à Bill Viola de le réaliser, mais il m'avait répondu qu'il ne se sentait pas prêt à travailler au théâtre. J'ai fait aussi des expériences avec *El Niño* de John Adams. Ce qui est intéressant dans l'art vidéo, c'est qu'il est interactif, contrairement au cinéma. Comment correspondre à un tempo? Comment atteindre la température émotionnelle de la musique avec une vidéo contrôlée en direct? Telles sont les questions auxquelles je me suis confronté depuis quinze ans. La technologie numérique a tellement évolué qu'elle permet aujourd'hui des interactions très subtiles. Alors quand Bill m'a finalement dit qu'il se sentait prêt à travailler au théâtre, j'étais très excité à l'idée de poursuivre avec lui mes expériences entre des acteurs et la vidéo. Le défi, ici, c'était de trouver un équilibre. Nous vivons à une période où l'image prime sur tout, dans un monde où les gens préfèrent regarder la télé plutôt que de parler à la personne assise à côté d'eux. Dès lors, comment faire pour que des spectateurs accordent un peu d'attention aux acteurs alors qu'une vidéo est en train de passer? Je pense que nous n'avons pas totalement répondu à cette question, nous y travaillons encore.

Que rétorquez-vous aux spectateurs qui regrettent que la vidéo de Bill Viola les empêche d'écouter la musique de Wagner?

Ne sont-ils pas perturbés aussi par l'orchestre wagnérien, qui donne toujours trop d'informations? *Tristan* est une œuvre qu'on ne peut pas saisir dans sa totalité. C'est même le but de Wagner: on ne peut pas la comprendre entièrement! Sur le plan visuel, nous avons mis «trop» de choses parce que l'univers de Wagner est un univers du «trop». Avez-vous déjà réfléchi à tout ce qui se passe autour de vous, dans votre vie de tous les jours? A tous ces gens que vous croisez, au chien qui passe devant

vous, au soleil qui se couche, à la température qui change, tout ce qui a lieu sans que vous n'en ayez conscience en permanence? C'est ça, la texture de la vie, et c'est elle que l'artiste aspire à porter sur scène. Et puis je suis très attentif à la dimension musicale de mes spectacles. Chez Wagner, il est très important de placer les chanteurs près du public et de l'orchestre. Dans notre *Tristan*, tout se passe dans les trois mètres de l'avant-scène. Et il faut aussi créer, derrière l'espace de jeu, un mur qui projette le son dans la salle. Ainsi, grâce à leur présence acoustique, les chanteurs ne semblent pas évoluer dans un autre monde, mais, au contraire, ils se retrouvent dans le même lieu que nous, spectateurs. Pour les œuvres de Wagner, je n'exploite jamais le lointain. Si elles réclament un effet d'éloignement, je mets tout le monde dans la salle avec les spectateurs plutôt qu'en coulisses, afin que la distance se situe entre le proche et l'encore plus proche! Avoir les cors tout autour du public ou le chœur juste au-dessus donne le sentiment que vous êtes à l'intérieur de cette musique plutôt qu'à l'extérieur, en train de l'observer. Cette musique vous enveloppe, toute l'esthétique de Wagner tend à l'immersion.

A la fin de l'acte I, quand Marke apparaît au parterre, votre décision de placer les chœurs dans la salle et de rallumer les lumières n'est pas seulement dictée par des impératifs acoustiques, mais aussi par le sens: les spectateurs comprennent soudain que ce sont eux, que c'est la société autour de Tristan et d'Isolde qui les empêche de se rencontrer…

Absolument! On le voit à travers cet exemple: les œuvres de Wagner nous demandent de résoudre beaucoup de problèmes psychologiques, spirituels, émotionnels, mais aussi pratiques!

Parlons donc de la dimension pratique de votre approche: comment avez-vous organisé votre travail avec Salonen et Viola?

Ce qui était fantastique dans le processus de travail, c'est que les concerts de Los Angeles constituaient un luxueux *workshop* pour moi: j'entendais la partition telle qu'Esa-Pekka Salonen l'imaginait, j'observais le monde visuel que Bill Viola avait inventé… Bill et moi, nous avions beaucoup travaillé ensemble sur *Tristan*. Puis il s'était enfermé dans son studio et, cinq mois plus tard, en était ressorti avec une vidéo pratiquement achevée. Ce qu'il avait produit, c'était sa propre vision – en dialogue non pas avec la scène, mais avec Wagner directement. La troisième étape consistait à ajouter la dimension scénique à ces deux interprétations. J'ai donc conçu ma mise en scène comme un dialogue avec la vidéo. Lors des répétitions, j'en ai montré des extraits aux chanteurs, puis nous avons simplement travaillé, sans plus jamais la regarder. Je savais toutefois pertinemment ce qui se passait à chaque moment de la vidéo, et comment Bill l'avait organisée spatialement. Je pouvais donc travailler avec la poétique propre à cet espace et créer le jardin zen imaginaire qui pouvait s'étendre au pied des images inspirées à Bill par la peinture de la haute Renaissance. Comme ces vidéos sont constituées de lumière pure, j'ai collaboré étroitement avec James Ingalls afin de concevoir une architecture de lumière et que l'espace soit entièrement défini par elle. Parfois, Jimmy s'accorde aux couleurs des images avec une précision incroyable, et quand la température change dans la vidéo, il la modifie aussi sur les chanteurs, de sorte que tous sont dans la même température émotionnelle. Parfois, au contraire, il nimbe quelqu'un de bleu alors que la vidéo est rouge. Les images projetées provoquent alors une

contradiction insupportable, un point de tension extrême, une sorte de «sculpture émotionnelle» qui crée une dimension spatiale dans l'espace vide.

Peut-on dire que le jeu des chanteurs se situe dans la sphère concrète de *Tristan*, tandis que la vidéo évolue dans la sphère symbolique?

Oui. L'un des principes les plus importants dans les pièces à caractère symbolique, c'est de prendre la réalité comme point de départ. J'ai procédé ainsi avec *Pelléas et Mélisande*, où j'insistais pour mettre en scène la réalité de tout ce qui n'est que suggéré par Maeterlinck. Parce qu'en fait la réalité est… une métaphore! Si vous partez d'une situation concrète vraiment convaincante, celle-ci devient métaphorique de manière surprenante et belle. Dans *Tristan*, avec Ben Heppner, Waltraud Meier et Franz-Josef Selig, je pouvais vraiment rendre les personnages réels. Quand vous avez des chanteurs aussi courageux, qui vous donnent des choses personnelles, alors vous pouvez toucher du doigt la réalité de *Tristan*, car cette œuvre est le miroir le plus formidable de tout le répertoire. Tout l'intérêt de l'acte II, c'est de faire advenir le duo d'amour non pas hors du temps mais *à l'intérieur* du temps, de mettre en scène de manière très réaliste deux personnes qui se parlent vraiment et pénètrent ensemble jusqu'au cœur de leurs problèmes, à l'endroit vital de toute relation amoureuse. Il faut abandonner la vision «carte postale» de l'amour et, à la place, montrer deux adultes désireux de trouver un point d'accord en toute honnêteté. Ce n'est pas romantique du tout! Si cette musique est si difficile à chanter, c'est parce qu'elle émane de deux êtres qui essaient de réaliser ce qu'il y a de plus difficile au monde: une relation amoureuse.

Cet acte parle aussi d'une autre relation amoureuse, si j'en crois votre mise en scène: celle qui lie le Roi Marke à Tristan…

La fin de l'acte est bouleversante dès que vous faites de la relation Marke-Tristan une vraie relation amoureuse plutôt qu'une vision étrange et mystérieuse de la loyauté médiévale, ce qu'elle n'est évidemment pas. Le lien homosexuel entre Tristan et Marke m'est apparu clairement en examinant les sources médiévales, notamment une image qui montre Marke embrassant Tristan sur la bouche, une autre image où l'on voit Marke assis tendrement à côté de Tristan, ou encore Tristan jouant de la harpe pour Marke…

…comme David pour le roi Saül…

Exactement. Toutes ces images étaient si vivantes et riches dans le matériau médiéval que j'ai soudain réalisé ce que raconte cette sorte d'interlude qu'est la scène de Marke, quand l'orchestre joue un thème à vous briser le cœur et que Wagner écrit simplement dans ses didascalies: *«Tristan se détourne.»* Ah oui, c'est *«l'amour qui n'ose pas dire son nom»*… L'aspect le plus passionnant de Wagner, c'est ce qu'il ne dit pas. Car il aborde tous les sujets tabous de son époque – c'est l'une des raisons pour lesquelles son langage est si tortueux, tant dans ses opéras que dans ses écrits théoriques: Wagner essaie avec beaucoup de difficulté de parler de questions interdites. Il cherche à rendre clair quelque chose qu'en même temps, pour des raisons de survie, il obscurcit. La scène du Roi Marke en est un parfait exemple: cette musique est pénétrée d'une émotion très intense, mais d'où cela vient-il? Elle est aussi puissante que celle que nous venons d'entendre dans le duo Tristan-Isolde, mais elle révèle

une face cachée du sentiment amoureux. Le monologue de Marke ne constitue donc pas une mise à distance de ce qui est advenu auparavant. Il soutient l'attention, il ne change pas de sujet.

Vous avez évoqué votre souci de réalisme, mais peut-on vraiment mettre en scène de manière « réaliste » l'acte III de *Tristan*, celui de la mort des amants?

Le travail de Bill, tout comme mon propre travail, s'intéresse beaucoup à la mort envisagée en temps réel. Prenez le fameux *Triptyque de Nantes*, où l'on voit la mère de Bill en train de mourir. Dans les œuvres que j'ai abordées, la mort est toujours là en temps réel. Que ce soit dans la cantate de Bach *Ich habe genug*, qui traite de vos vingt dernières minutes sur terre, ou dans *Saint-François d'Assise*, j'ai toujours tenté de mettre en scène avec précision cette expérience humaine, la douleur de mourir et la délivrance qui arrive au même moment. Wagner a un langage spécifique pour elle, Messiaen aussi, Beckett aussi… Et c'est quelque chose auquel tout être humain est confronté, avec ses parents, avec ses amis et finalement avec lui-même. J'essaie d'être aussi près de la vérité que possible.

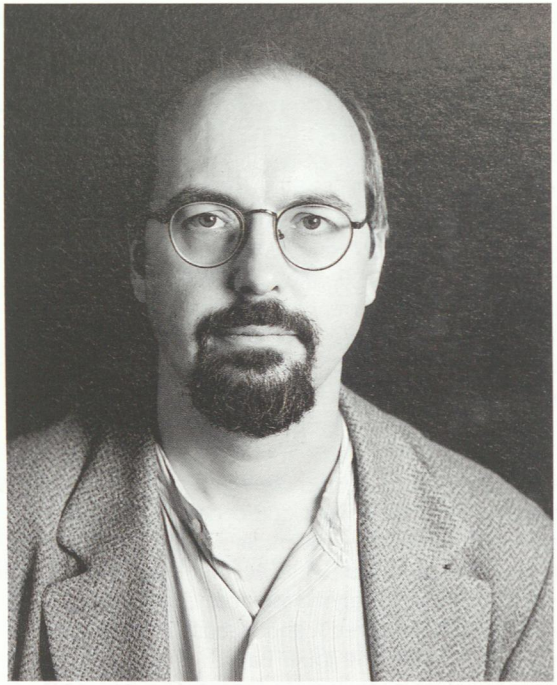
Est-ce la raison pour laquelle votre mise en scène de *Tristan* ne recourt pratiquement jamais à des éléments de chorégraphie, comme c'est le cas dans beaucoup de vos spectacles?

S'il n'y a pas de chorégraphie dans *Tristan*, c'est parce que la langue musicale ne s'y prête pas. Pour interpréter Wagner, pour respirer, pour soutenir ses longues phrases et traverser son orchestre, les chanteurs ont besoin de toute leur force physique. J'ai donc essayé de les placer dans des situations qui leur permettent de préserver leur énergie et de créer une intensité intérieure propre à dégager une force inattendue. Chez Haendel ou Mozart, en revanche, le geste musical est toujours chorégraphique, il est comme une sculpture du chant. Et puis Haendel et Mozart aiment travailler avec des éléments contradictoires. Je dois donc donner aux chanteurs la possibilité physique de se mettre dans des états contraires à chaque moment. Wagner, en revanche, est un vrai rejeton du XIX[e] siècle : ses personnages se tiennent droit et chantent. Parfois, ils s'étendent par terre. Le XVIII[e] a une autre énergie sculpturale et plastique. Quant à Stravinsky, il ne veut pas de réalisme psychologique, mais de la chorégraphie pure, reflétant ses structures musicales. Chaque créateur appelle ses solutions propres, il n'y a pas de doctrine. Car la vie n'est décidément pas doctrinaire, elle contredit la doctrine. C'est pour cela que les artistes ne sont pas des théologiens. Pendant que certains débattent de la doctrine, les artistes vivent la vie. La vie leur dit quelque chose d'autre et ils écoutent ce qu'elle leur dit. Haendel, Mozart, Wagner, tous ces compositeurs vont au-delà de la doctrine. A la question : « Quelle est la meilleure manière de jouer Bach? » il n'y a qu'une réponse : « Des centaines de façons » ! Le livre dans lequel cet entretien va être édité nous rappelle qu'il y a aussi des centaines de manières d'envisager *Tristan* et qu'aucune n'est définitive. Une œuvre de cette envergure doit être approchée depuis des centaines de directions, de points de vue. Non seulement elle les supporte, mais elle les réclame.

Entretien réalisé par Alain Perroux
Amsterdam, 17 juin 2005

«UN ESPACE POUR LA SOLITUDE ET LA CONTEMPLATION»

Entretien avec Bill Viola



Voilà plus de trente ans que vous créez des vidéos et des installations. Quel sens donnez-vous à *Tristan et Isolde* dans votre parcours?

Si ce projet s'inscrit avec cohérence dans mon parcours, c'est d'abord parce que l'œuvre de Wagner traite d'archétypes universels – de la relation homme-femme et de la nature complexe du sentiment amoureux, thèmes que j'ai déjà abordés. Par ailleurs, il me permet de continuer à transcrire pour notre présent des histoires ou des textes du passé – ce que Wagner faisait déjà pour son époque. Depuis une dizaine d'années, je me suis en effet plongé dans l'art des maîtres anciens, dans la peinture du haut Moyen Age et de la Renaissance. Et puis la dimension musicale me passionne depuis longtemps. Dans ma jeunesse, j'ai travaillé pendant huit ans avec David Tudor, pianiste et complice de John Cage. A l'école d'art, j'étudiais la musique électronique au même titre que la peinture. Dans les années quatre-vingt-dix, j'ai aussi réalisé des vidéos destinées à accompagner *Désert* de Varèse et le groupe de rock Nine Inch Nails'.

Pour vous, l'aspect nouveau du *Tristan* créé à l'Opéra national de Paris, c'était le jeu scénique…

L'échelle de l'œuvre, ses dimensions, sa complexité et, c'est vrai, la présence de chanteurs jouant et racontant une histoire sur scène pendant que mes vidéos étaient projetées, c'était ça le défi. Je me souviens d'avoir traversé une période difficile avant de commencer à travailler, car je me demandais où était ma place, comment mes images allaient exister dans un tel projet.

Comment avez-vous trouvé la réponse à ces interrogations?

Le processus a été long. J'ai commencé par écouter l'œuvre dans différentes versions discographiques. Je n'avais jamais vu *Tristan* sur scène, je ne le connaissais qu'à distance. Ce fut un choc. Wagner, à travers sa musique, nous parle de la dimension intérieure, du vécu psychologique et émotionnel des personnages. En quoi une œuvre aussi complète pouvait-elle avoir besoin de moi? J'étais aussi un peu intimidé par la nature de certains enregistrements, où vous entendez chanter avec force et véhémence… J'ai simplement arrêté de les écouter. Puis j'ai beaucoup lu sur Wagner et son *Tristan*. Finalement, j'ai senti que je n'avais pas besoin d'aller plus loin dans cette voie. J'ai mis de côté livres et disques, et je me suis concentré pendant des mois sur le livret, sur les mots. C'est un processus fréquent chez moi: je fais surgir mes images d'un texte. C'est ainsi que j'ai finalement découvert où était ma place dans ce projet.

Et quelle est cette place?

Pour moi, les images prennent leur racine dans notre être intérieur, dans la nature fondamentale de notre moi. Les mystiques appellent cet espace: «monde invisible». Rumi, influent poète soufi du XIII[e] siècle, disait: *«Sois silencieux ici et parle dans l'autre monde.»* C'est sans doute ce que font les artistes: nous parlons de cet «autre monde» à notre monde. Dans le texte de Wagner, j'ai découvert que je pouvais me connecter à des idées plutôt qu'à des descriptions. Il ne m'importait guère de montrer les châteaux du livret. Le vrai décor de *Tristan*, c'est l'âme humaine. Or la technologie visuelle contemporaine est un médium idéal pour raconter cette histoire intérieure. Je suis donc parti du livret pour donner naissance aux images. Il faut préciser que Peter Sellars et moi travaillons de la même manière: nous nous abreuvons à de nombreuses sources, dont des textes ancestraux, sacrés, issus de cultures très diverses. Un exemple: dans une des séquences de mon film, à l'acte II, la femme (je ne l'appelle pas Isolde, pour moi elle est «la Femme» car, comme je l'ai dit, Tristan traite d'archétypes universels) allume lentement une multitude de petites bougies. Cette image m'est venue après de longues discussions avec Peter à propos des influences culturelles que l'on peut déceler dans *Tristan* et qui ne sont pas seulement chrétiennes, mais aussi bouddhistes et même islamiques. Un jour, nous nous sommes penchés sur un court poème de l'Inde ancienne, en sanscrit, dans lequel le poète décrit le rendez-vous nocturne de deux amants qui se touchent pour la première fois. Or ce poème est écrit du point de vue de la lampe à pétrole suspendue à la fenêtre… La flamme regarde les amants, elle tremble, elle vacille sous le souffle d'une douce brise, magnifique évocation de la fragilité du sentiment amoureux. Par cette simple référence, qui ne vient pas directement de Wagner mais nourrit notre compréhension de la nuit d'amour, l'image de la femme allumant des chandelles est née en moi, apparentée à une image similaire dans une de mes pièces intitulée *Catherine's Room*. Ce genre d'associations se sont produites constamment et ainsi, lentement, les images ont trouvé leur place dans *Tristan*, sans jamais y jouer un rôle purement illustratif.

En plus de cette image reprenant une séquence de *Catherine's Room*, votre vidéo pour *Tristan* cite plusieurs de vos œuvres: l'homme traversant le feu et l'eau fait penser à *The Crossing* (1996), l'élévation finale rappelle *Five Angels For The Millennium* (2001) ainsi que *Stations* (1994), etc.

Peut-on dire que votre travail sur *Tristan* constitue une forme de synthèse de votre œuvre passée?

J'essaie de ne pas trop analyser ce genre de processus, mais il est vrai qu'au moment d'aborder *Tristan*, j'avais le sentiment d'être arrivé à la fin d'une période. Quand j'ai réalisé l'envergure de l'ouvrage, il m'est apparu clairement qu'il fallait créer un film entier, aussi long que l'œuvre, et pas seulement cinq ou six images destinées à illustrer les moments-clés. Alors au moment d'assembler les images, j'en ai inventé de nouvelles, mais j'ai aussi repris certaines pièces qui figuraient dans mes cahiers de notes depuis plusieurs années. Il y avait aussi des vidéos que j'avais en tête mais que je n'avais jamais pu concrétiser, des œuvres existantes mais plus anciennes… Toutes ces images se sont mises à circuler, à dialoguer. C'est peut-être ça, la *Gesamtkunstwerk* ! Lorsque, comme moi, vous atteignez l'âge de 54 ans, vous arrivez à un moment de votre vie où vous regardez en arrière, non pas parce que la psychanalyse vous dit de le faire, mais parce que vous approchez d'un point où les souvenirs de vos expériences passées sont plus grands que vos expériences présentes. Chez l'enfant, c'est le contraire : l'expérience immédiate est plus grande que les souvenirs, qui sont si minces. Voilà sans doute pourquoi tant de grandes œuvres arrivent tard dans la vie des artistes : voyez le dernier Titien, le dernier Rembrandt… Pour ce projet, j'ai puisé dans mon expérience et j'ai donné tout ce que j'avais. Il n'y a pas de juste milieu dans *Tristan*, cette œuvre exige tout de vous.

Dans les notes d'intentions du *Tristan Project*, vous dites que « les images en mouvement vivent dans un domaine qui se situe quelque part entre l'urgence temporelle de la musique et la certitude matérielle de la peinture ». C'est une manière de suggérer que vos images se situent entre l'éternité picturale et l'éphémère mouvement musical. Mais le rythme particulièrement lent de *Tristan* ne vous a-t-il pas effrayé?

Je vous ai parlé du choc ressenti à l'audition de *Tristan*. J'étais ébranlé par l'interprétation des chanteurs et le nombre de détails que vous trouvez dans la musique, note après note, mot après mot… Mais en même temps, je me sentais en communion totale avec le temps wagnérien et avec la continuité forcenée de sa musique : quand le rideau s'ouvre, il n'y a pas de coupure, tout se déroule en temps réel. Or la vidéo travaille beaucoup sur le temps réel. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, nous utilisons un médium artificiel qui nous transmet l'image d'une action en même temps que cette action a lieu – pensez aux caméras de surveillance dans les banques… Alors en tant qu'artiste vidéo travaillant avec des images en transformation très lente, quand j'ai découvert l'incroyable étirement que Wagner arrivait à créer, cet étirement continu qui ne se résout jamais, qui reste inachevé, exactement comme la vie humaine – chaque jour, chaque moment est une partie de vous qui reste incomplète –, je me suis senti sécurisé, je savais quoi faire. D'autant que j'ai appris une chose importante en réalisant la vidéo pour *Désert* de Varèse. Quand j'ai commencé à y travailler, j'ai commis l'erreur de regarder la partition de si près que j'essayais de m'impliquer dans le moindre mouvement musical. Or cette œuvre est comme un collage de fragments divers, elle est très dense… Alors je travaillais comme un fou, je luttais avec cette pièce, jusqu'au jour où je me suis arrêté. J'avais l'impression d'être au pied d'une colline, en train d'observer le moindre rocher,

la moindre plante, et je me suis dit qu'il valait mieux monter en haut de la colline et regarder le paysage depuis cette hauteur. J'ai fait de même avec *Tristan*. Vous ne pouvez pas proposer un sous-texte vidéo du livret qui en retranscrive chaque phrase, chaque pensée, chaque action. Vous devez être assez confiant pour projeter une image presque fixe, même si la musique, simultanément, est sauvage et complexe. Grâce à mon expérience de la pièce de Varèse, je savais que je pouvais simplement «suspendre» mes images. Ce qui arrive alors, c'est que l'image imperceptiblement changeante arrête le temps, elle fonctionne un peu comme une toile de fond du XIX[e] siècle. A d'autres moments, quand elle commence vraiment à bouger, à dégager une grande énergie, elle devient actrice à part entière.

Ce statut changeant de l'image permet au spectateur de se frayer son propre chemin: impossible d'embrasser ce spectacle d'un seul regard, chacun doit choisir à quel moment il observe les chanteurs, à quel moment il regarde vos images… Certaines personnes se sont toutefois plaint de cet espace que vous leur demandez de créer, arguant que l'importance prise par les images les empêchait de suivre la mise en scène ou d'écouter la musique de Wagner. Que leur répondez-vous?

J'ai entendu cette critique et je la comprends. Quand j'ai terminé l'assemblage des images et que nous les avons présentées à Los Angeles, je me suis rendu compte qu'elles pouvaient créer un «fossé» de génération. Je pense que notre spectacle peut permettre au jeune public, qui a appris à évoluer dans un monde dominé par l'image, d'aborder cette œuvre. Mais je conçois que les générations plus âgées, qui n'ont pas grandi dans un monde aussi médiatique, puissent éprouver certaines difficultés à suivre des actions et des images fonctionnant en parallèle. Il y a encore un autre problème. Beaucoup de gens ont été gênés par les images de l'acte I. C'est intéressant car moi-même j'ai eu de la peine à arriver au bout de cet acte. Je pensais que mon inexpérience en était la cause, mais je crois maintenant que cela vient aussi de l'acte lui-même et de ce qui s'y passe, de ces personnages si soucieux et tristes alors qu'ils s'aiment profondément, et d'une musique souvent violente. Dès le début, je savais que l'acte III ne me poserait pas de problème, car j'y retrouvais un espace que je connaissais. Mais l'acte I m'a vraiment donné du fil à retordre, jusqu'à ce que je réalise que je devais juste mettre en images ce qui se passait dans l'esprit des personnages et que m'est venue l'idée de montrer une cérémonie de purification, préparation à la mort nécessaire à toute renaissance. Les images vidéo de l'acte I forment ainsi une sorte de contrepoint à l'action du livret, un contrepoint linéaire: les deux personnages, l'homme et la femme, sont présentés en un diptyque au sens médiéval du terme, l'écran étant divisé en deux parties, et ces images suivent leur cours sans lien apparent avec la musique – en réalité, il y a quelques belles rencontres entre images et musique. Cela a troublé certains spectateurs. Et puis il y a la puissance de l'image en mouvement, qui intervient comme un troisième élément à côté des gestes des chanteurs et des élans de la musique. Les spectateurs d'opéra n'ont pas l'habitude de voir une scénographie toujours en mouvement, même lent… Maintenant, si certaines personnes se sentent submergées par mes images, je dois dire que moi-même je suis souvent submergé par la musique de Wagner! Et c'est sans doute ce qu'il veut: nous placer dans un état de saturation et,

à l'intérieur de cet état, nous ouvrir à quelque chose de secret.

Doit-on considérer votre *Tristan* comme une installation davantage qu'un spectacle?

C'est une manière de l'envisager. La grande différence, comparé à ce que je fais d'habitude, c'est qu'ici j'ai toute l'attention de 3000 personnes pendant quatre heures. Dans un musée, où l'on peut aller et venir, il arrive que des gens restent longtemps devant mes œuvres, mais la manière d'observer une vidéo dans un théâtre est incroyablement plus concentrée. C'était merveilleux de penser que tous ces gens allaient recevoir mes images dans la durée – sauf s'ils décidaient de fermer les yeux ou de s'endormir!

Pour vous, que raconte *Tristan*?

Tristan raconte l'union des contraires, qui leur ouvre une nouvelle vie. C'est une démonstration de la dimension spirituelle de l'union amoureuse, pas de l'union biologique, celle sur laquelle les gens se focalisent généralement. Ce que les personnages expérimentent, c'est la relation homme-femme telle qu'elle se présente bien après la lune de miel, quand les enfants ont terminé leurs études – une période dans laquelle nous entrons, ma femme et moi! Que se passe-t-il quand le corps n'est plus aussi jeune qu'avant? Que signifie la relation homme-femme quand un corps ne peut plus donner la vie, quand la sexualité prend un sens différent? Ces questions se posent au moment de l'autoréflexion dont je parlais tout à l'heure. Et elles débouchent sur une révélation spirituelle. Car le seul chemin qui mène hors de la vie terrestre est d'ordre spirituel. Votre corps ne vous y mènera pas, il n'est qu'un bateau temporaire. Pourquoi la scène finale de *Tristan* est-elle si puissante? Parce qu'elle nous laisse entrevoir la vie éternelle, parce qu'elle nous rappelle que l'amour est au-delà de la mort. Rumi compare les êtres humains à des petites balles flottant à la surface d'un vaste océan. Au début, ces balles sont vides. Puis elles se remplissent progressivement jusqu'à ce que l'eau les comble. Alors l'enveloppe de la balle coule et l'eau de l'intérieur devient l'eau de l'extérieur car en réalité, depuis le début, il n'y avait aucune différence entre les deux. C'est ce qui arrive à la fin de *Tristan* comme de toute vie humaine: vous réalisez que la balle ne vous conduira nulle part, alors elle tombe, simplement, et vous redevenez une pure essence spirituelle. Telle est, je crois, la finalité de tout mysticisme et de toute religion. Et voilà pourquoi les gens pleurent à la fin de *Tristan*. Ils pleurent devant cette magnifique représentation d'un aspect fondamental de la vie humaine: l'amour continuera pour l'éternité, la mort est plus grande que la vie. *Tristan* est un chef-d'œuvre universel que vous pouvez montrer aux spectateurs du monde entier. Tout être humain, quelle que soit sa culture, comprendra ce qui se passe à la fin de *Tristan*. Et rares sont les œuvres qui peuvent se vanter d'une telle universalité.

Vous parlez de la dimension religieuse de *Tristan*, or vous avez sans doute remarqué qu'il n'est jamais question de Dieu dans le livret…

C'est vrai. Et cela rend l'œuvre plus universelle encore. Si vous regardez où se situent les conflits majeurs du monde actuel, vous constatez qu'ils sont centrés sur un endroit, Jérusalem, où les trois religions monothéistes se rencontrent. Ce qui m'attire dans le mythe de *Tristan*

vu par Wagner et dans certains textes de traditions anciennes, c'est qu'ils ouvrent un espace au-delà de l'idée spécifique d'un dieu, ils s'intéressent davantage à l'idée du divin qu'à l'identité que vous mettez derrière. Wagner, dans son style ample et sa forme incroyablement étirée, retourne à ces mythes ancestraux et aux questions fondamentales de l'existence humaine en évitant l'anecdote. Lorsqu'il nous submerge par sa musique, il crée un espace spirituel au sein de notre monde profane. Quand un créateur vous présente un opéra de quatre heures avec seulement cinq personnages importants et très peu d'action, il accomplit un geste incroyable. Il vous offre ce dont le vent mondial des médias vous a privé : un espace pour la solitude et la contemplation.

Entretien réalisé par Alain Perroux
Long Beach, Californie (par téléphone), 10 juin 2005

© Bill Viola et Alain Perroux

FESTIVAL DE BAYREUTH

MISE EN SCÈNE DE CHRISTOPH MARTHALER SCÉNOGRAPHIE D'ANNA VIEBROCK

TRISTAN, LE ROMAN-PHOTO

A propos de *Tristan et Isolde* mis en scène par Christoph Marthaler

Christian Merlin

Il est des spectacles d'où vous sortez enthousiaste ou en colère, en tout cas pourvu d'une opinion bien établie, et qui ne variera plus. Et puis il y a des productions sur lesquelles votre regard continue à évoluer pendant les jours qui suivent : perplexe, voire sceptique pendant, vous ne cessez d'y repenser après.

C'est exactement, on l'aura compris, ce qui se passe avec le *Tristan et Isolde* monté par Christoph Marthaler et Anna Viebrock au Festival de Bayreuth, où sa première a eu lieu le 25 juillet 2005. Le dernier, dans l'ordre chronologique, des trois grands *Tristan* de cette année, était d'autant plus attendu qu'il aurait à affronter à la fois le souvenir tout récent d'Olivier Py à Genève et de Peter Sellars/Bill Viola à Paris, et celui, écrasant, du précédent *Tristan* de Bayreuth, vu à travers le regard perçant de Heiner Müller. Et ça n'a pas manqué : Bayreuth est plus que jamais fidèle à lui-même, et le public qui vient de couvrir de huées Marthaler en regrettant le bon vieux temps du génial Heiner Müller, était bien entendu le même qui avait insulté Müller en 1993.

En fait, si Marthaler parvient à déclencher un processus chez le spectateur réceptif, c'est sans doute parce que sa mise en scène elle-même en décrit un. Peut-être pas celui auquel on est habitué, qu'il soit mythologique, métaphysique, psychanalytique ou simplement initiatique, mais un parcours où le temps fait son désespérant office d'extinction, renvoyant à leur solitude des êtres humains trop jeunes et banals pour accomplir la mission utopique que Wagner leur avait confiée : fusionner le masculin et le féminin en transcendant l'espace et le temps. Le Tristan et l'Isolde de Marthaler n'ont tout simplement pas les épaules pour cela.

*

Le prélude à rideau ouvert nous plonge dans une pénombre à laquelle l'œil doit s'accoutumer pour distinguer les contours d'une pièce qui ne s'éclaire que progressivement, en particulier grâce à un dispositif d'anneaux lumineux au néon qui se déploient et se resserrent au plafond comme une constellation. Nous sommes dans la salle commune d'un paquebot, qui pourrait tout aussi bien être celle d'une pension bourgeoise dans une ville de cure. Les couleurs sont ternes, les fauteuils, bergères et canapés de style 1900, sentent la naphtaline et surtout l'ennui. La pièce semble inoccupée, à l'exception de trois silhouettes : le jeune marin, blotti dans un coin, et deux femmes qui se font face. Elles ressemblent plus à deux sœurs qu'à une princesse et sa gouvernante. Isolde est une bourgeoise au bord de la crise de nerfs, rappelant Delphine Seyrig dans un film d'Alain Resnais, chaises et fauteuils feront les frais de sa colère. Ces manifestations d'hystérie ont tout pour effrayer Brangäne, bien étriquée avec ses petites lunettes, sa jupe à

grands carreaux et son gilet bordeaux à grosses mailles, vieille fille s'interdisant toute séduction. Dans le couloir attendent Tristan et Kurwenal : le premier en blazer bleu clair à écusson et pantalon gris d'étudiant anglais, le second tout heureux de se mettre en kilt lorsque la terre approche. Ces deux-là sont de vrais gamins, surtout Kurwenal, qui joue à la main chaude avec un partenaire invisible, tandis que Tristan, à plusieurs mètres de lui, reproduit les mêmes mouvements dans le vide : ils se connaissent bien !

Pendant le récit d'Isolde, nos néons se redéploient en devenant plus blafards, puis se resserrent en même temps que leur lumière devient plus vive pour l'entrée de Tristan et sa confrontation avec Isolde. Celle-ci a pris soin, pour préparer le terrain de leur entrevue, de renverser, méthodiquement et sans bruit, toutes les chaises, n'en laissant que deux debout de chaque côté de la scène. Après avoir bu le philtre, ils s'asseoient l'un en face de l'autre, à plusieurs mètres d'écart, et se regardent, attendant. On se prend le pouls, on guette une métamorphose, rien ne se passe. Brangäne range les chaises, notre suspension disparaît dans les cintres comme un vaisseau spatial, ne laissant plus que les plafonniers faiblards du salon. Trop tôt, encore, pour savoir quelle évolution vont connaître nos héros de roman-photo, à supposer qu'ils en connaissent une.

*

Le décor du deuxième acte se compose de la même structure que celui du premier, sans le plafond en fer à cheval qui le surplombait. La moitié supérieure du mur représente les lattes de bois et la porte du premier acte, la moitié inférieure quant à elle est désormais couverte d'un papier peint jaune très années soixante, comme le sont les deux tabourets en skaï, désormais seuls à peupler un espace vide. Ce parquet nu est celui d'une piste de danse hors des heures d'ouverture : Isolde et Brangäne sont assises sur les tabourets, dos à dos. La rousse et la brune, très Demoiselles de Rochefort, se sont mises sur leur trente et un : mise en pli impeccable, tailleur jaune canari, escarpins. Joueuse, Isolde est redevenue une adolescente impatiente de son premier rendez-vous, attendant son cavalier. Sous le regard désapprobateur de sa sœur jumelle née sous le signe des gémeaux, elle veut éteindre, non pas une torche qui aurait ici quelque chose d'incongru, mais les lumières de la discothèque : comme par hasard, ce sont nos anneaux de néon du premier acte, à ceci près qu'ils sont désormais fixés au plafond du studio de danse. Pour ce faire, elle joue avec les interrupteurs placés tout au long du mur, Brangäne s'empressant de rallumer la lumière à chaque fois : cela devient vite un jeu d'enfants. Quand l'attente de Tristan

devient brûlante, Isolde esquisse quelques pas de danse : on les verrait bien se lancer dans un twist ou un jerk. Mais ce n'est pas ce qui se produit : lorsque Tristan arrive, toujours dans son blazer croisé d'étudiant modèle, ces nouveaux Tony et Maria de *West Side Story* restent paralysés contre les portes transparentes de la salle. Le seul geste de familiarité qu'il se permettra sera de s'asseoir aux pieds d'Isolde et de poser sa tête sur ses genoux. Le reste du temps, dans ce duo sans métaphysique, sans surnaturel, et surtout sans étapes dans la progression, elle se contente de faire comme lui : s'immobiliser debout, le dos contre un pilier, à plusieurs mètres l'un de l'autre. Il ne fera pas plus que desserrer son nœud de cravate, pendant qu'elle déboutonne sa veste de tailleur. Déjà, pendant la dernière partie du duo, Marke et Melot sont entrés dans la salle et les épient. Il leur suffira de presser les interrupteurs pour mettre fin à cette très prude déclaration d'amour.

Le Roi Marke ? Un bon bourgeois coincé, peut-être un chef d'entreprise ou un homme politique, mais sans le charisme du pouvoir : ses cheveux plaqués, ses lunettes sages, son pardessus gris muraille, tout suggère une vie morne et indifférente aux autres. Soucieux de sauver les apparences, il reboutonne la veste d'Isolde et lui donne le bras, qu'elle laisse ballant, prétexte à un geste de pur comique de boulevard qui parvient à faire rire les spectateurs de Bayreuth, pourtant peu portés sur le vaudeville. Ou comment désamorcer la tentation du pathos romantique. Immobiles étaient Tristan et Isolde pendant leur duo, immobile sera Marke pendant son monologue, débité comme par devoir, pour s'acquitter d'un passage obligé. Mais si lui ne manifeste aucune émotion, il n'en va pas de même pour ceux qui l'écoutent. Isolde tombe à la renverse sur son tabouret en skaï jaune, restant le dos étendu dans le vide. Regardant ainsi en direction du plafond, elle a tout le loisir d'observer les néons, dont quelques-uns se mettent à vaciller, comme une lumière qui menace de s'éteindre. Malgré les tentatives de Brangäne pour la remettre d'aplomb et la faire revenir à elle, Isolde, comme absente, montre du doigt chaque caprice des lampes électriques. Les plafonniers, en tout cas, la captivent beaucoup plus que les élucubrations sentencieuses de Marke. Un autre ne sort pas indemne de l'expérience : Kurwenal. Un instant d'inattention, et vous risquez de ne pas voir l'épisode car tout va très vite, mais le bruit se charge d'attirer votre regard : l'écuyer de Tristan vient de se fracasser contre le mur. Pensait-il pouvoir passer à travers pour échapper à cette impasse ? Toujours est-il qu'une fois relevé, il passera toute la fin de l'acte collé à la cloison, à tâtonner d'une extrémité à l'autre de la pièce. Cherche-t-il une sortie ? Veut-il retrouver le bois du premier acte, lié aux souvenirs heureux de l'immaturité, sous le papier peint du deuxième, associé à l'irruption du monde des adultes dans celui de l'adolescence, irruption qui rend fou ?

Marke ne s'aperçoit de rien de tout cela, au contraire de Melot (son chauffeur? du moins en a-t-il la casquette). Trop vite monté en graine, les épaules en arrière, ce dernier observe sans les comprendre les réactions irrationnelles de ces pantins désarticulés, errant de l'un à l'autre en les scrutant. Il est le parfait délateur, qui ne fait ni ne dit quoi que ce soit en face. D'ailleurs, il ne peut y avoir de duel : il suffit à ce grand costaud de Tristan, qui doit être dans l'équipe d'aviron, de le pousser du doigt pour qu'il tombe à la renverse. Humilié, Melot le tue d'un coup de poignard dans le dos, tout comme chez Peter Sellars à l'Opéra Bastille : curieux, de voir comment un geste théâtral est dans l'air du temps sans que l'on puisse affirmer que l'un a copié l'autre. *«Dans une salle de danse, un notable de la ville surprend sa jeune fiancée en plein rendez-vous galant avec un étudiant de l'université. Son chauffeur blesse mortellement le jeune homme.»* Notre roman-photo se termine en fait divers.

*

On ne plaisante plus, maintenant. Le troisième acte se déroule dans un hôpital miteux. Un seul lit, au milieu de la pièce, avec son mécanisme permettant au malade de prendre des positions différentes. Il est entouré de quatre barrières métalliques, Tristan blessé y est alité, tandis que diverses personnes se succèdent à son chevet en silence, pendant le prélude. Le mur de l'hôpital est défraîchi et délabré, mais au-dessus de lui on reconnaît le papier jaune de la salle de danse du deuxième acte, et encore au-dessus, en un troisième étage, les lattes de bois du salon du premier acte, avec le caisson en fer à cheval. Comme des couches géologiques ou ces anneaux grâce auxquels on peut dater un tronc d'arbre, le passage du temps laisse ses vestiges : de chaque étape psychologique, il existe une trace, et les traces se superposent. Pas d'éclairage au plafond, cette fois, mais on se rend vite compte que, sur les barres de bois fixées au mur pour que les patients puissent se tenir, sont disposés des anneaux : les revoici, nos néons, et l'un d'entre eux ne tarde pas à clignoter lorsque Tristan évoque Isolde.

Pendant le délire, Kurwenal, qui a pris quarante ans, des cheveux blancs et boite désormais, n'a plus qu'un comportement erratique et obsessionnel, soit en rasant les murs, soit en tournant autour du lit de Tristan en agrippant les barres métalliques. Lorsqu'Isolde arrive, en cheveux courts et pantalon (la féminité affichée n'est plus à l'ordre du jour), Tristan peut enfin mourir : c'est ce que, visiblement, il attendait. Il s'éteint seul, par terre. C'est le moment que choisit Kurwenal pour refaire le lit, désormais vide : il redonne forme à l'oreiller et tend le drap par-dessus, donnant l'impression que quelqu'un est couché. Isolde, ignorant le cadavre gisant au sol, s'adresse au

lit et s'y étend. L'arrivée de Brangäne, de Marke et des autres ne changera plus rien, d'ailleurs elle n'a pas réellement lieu pour Isolde et Kurwenal. Ce dernier combat un ennemi invisible en faisant dans le vide le geste de repousser quelqu'un, tandis que les nouveaux arrivants marchent au ralenti à mesure que l'action s'accélère : contraste très wagnérien entre rythme intérieur et tempo extérieur. Marthaler nous montre souvent qu'un personnage vivant sa passion – au sens étymologique – est seul : il n'y a dès lors plus d'échanges, mais des monologues parallèles. En un geste typique de ses mises en scène, tous les autres personnages se tournent face au mur (comme dans *Katia Kabanova*) et laissent Isolde enlacer l'oreiller de Tristan et se coucher sous le drap, dans le lit de douleur que son amant n'a quitté que pour mourir.

*

Le *Tristan et Isolde* de Christoph Marthaler nous parle d'un processus d'extinction. Il nous parle de gens très normaux, banals jusqu'au ridicule, qui enclenchent malgré eux un mécanisme de dérèglement de leur ordre mental, physique et social, lequel a des conséquences funestes non seulement sur eux-mêmes, mais sur tout leur entourage. Il nous parle de solitudes qui tournent sur elles-mêmes sans se rencontrer. Comme le récit médiéval, il nous parle d'êtres qui meurent chacun de leur côté et non ensemble, sans dieu ni transcendance. Comme à son habitude, il le fait en cultivant une ambiguïté dérangeante. On croit le décor d'Anna Viebrock naturaliste ? Chaque détail l'est, en effet, mais leur addition ne permet pas d'identifier un cadre de vie réaliste. On croit à une actualisation ? Sans doute, mais arrêtée aux années cinquante et soixante, ce qui réintroduit pour le spectateur de 2005 un dépaysement par l'effet de mise à distance du « rétro ». Sans parler de ce doute subversif et perturbant dans lequel Marthaler excelle à nous laisser : cherche-t-il à ridiculiser ses personnages ou à nous les rendre familiers, a-t-il choisi entre la dérision et l'empathie ? C'est sans doute cette faille béante qui fait de sa mise en scène un poison à retardement : car ces personnages que l'on a parfois trouvé bien pénibles pendant les deux tiers de la représentation, on les aime un peu plus chaque jour en repensant à eux.

TRISTAN ET ISOLDE

Photographies
Jochen Quast et Jörg Schulze

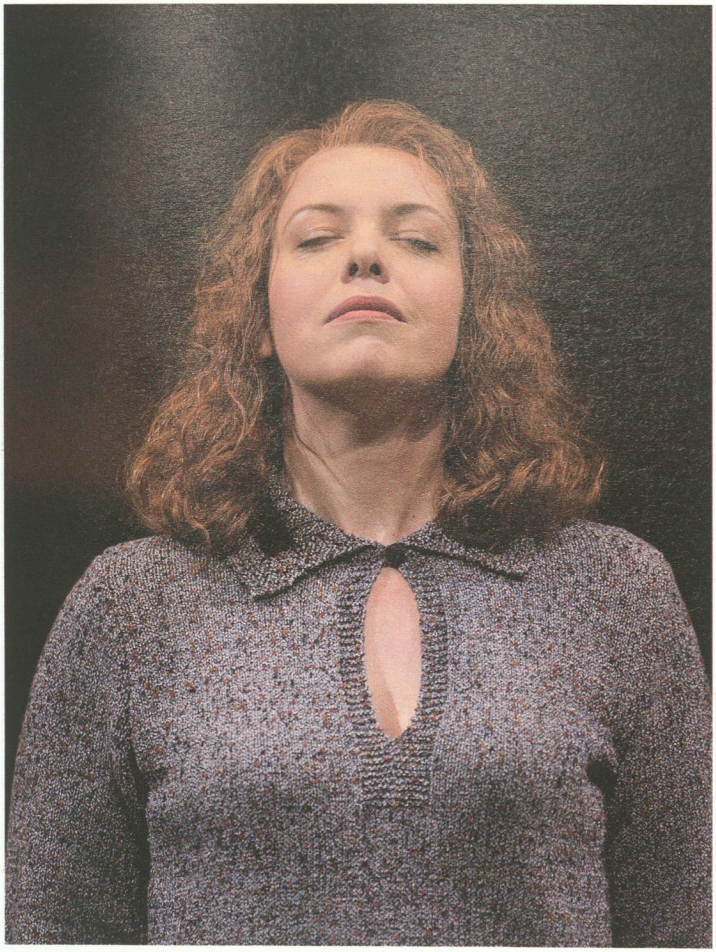
Production créée au Festspielhaus de Bayreuth
le 25 juillet 2005

Direction musicale	Eiji Oue
Mise en scène	Christoph Marthaler
Décor et costumes	Anna Viebrock
Lumières	Ulrich Niepel
Dramaturgie	Malte Ubenauf
Chef des chœurs	Eberhard Friedrich

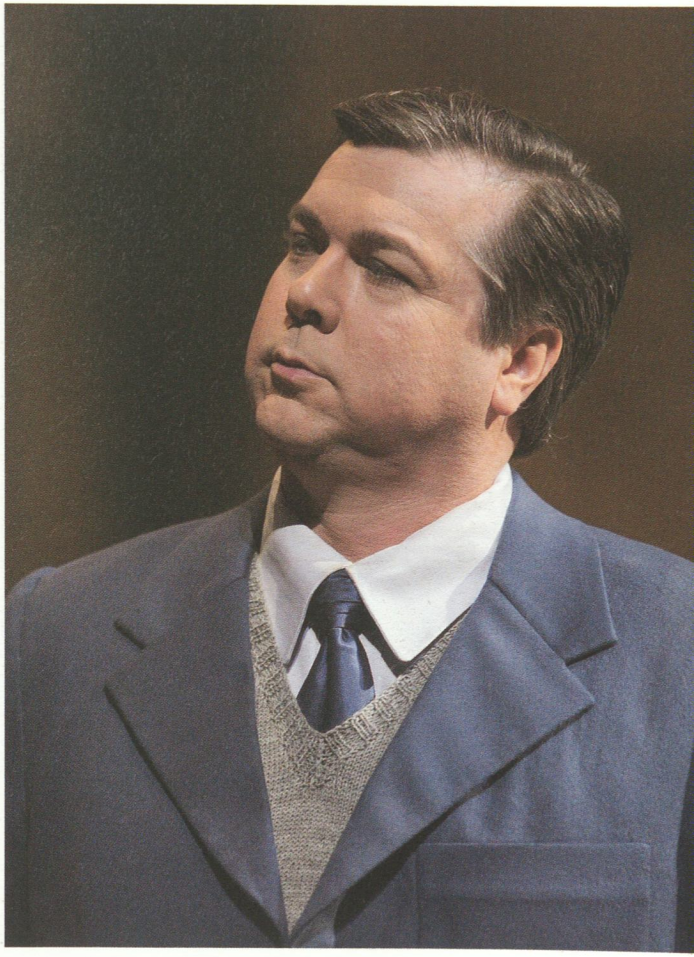
Tristan	Robert Dean Smith
Le Roi Marke	Kwangchul Youn
Isolde	Nina Stemme
Kurwenal	Andreas Schmidt / Hartmut Welker
Brangäne	Petra Lang
Melot	Alexander Marco-Buhrmeister
Un jeune marin	Clemens Bieber
Un berger	Arnold Bezuyen
Un pilote	Martin Snell

Orchestre et Chœurs du Festival de Bayreuth

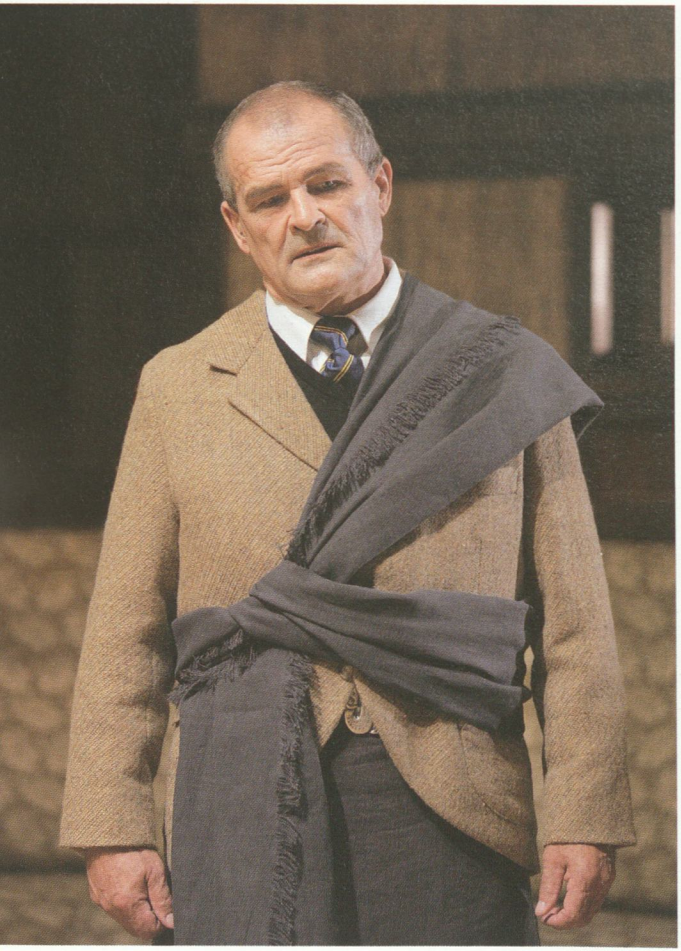
Isolde : *Que Sire Tristan approche !* (Acte I, scène 4)



Isolde : *Garde ton épée ! Je l'ai brandie jadis, quand la vengeance en mon sein faisait rage – cette épée, je l'ai laissée choir. C'est à la réconciliation que maintenant il nous faut boire.* (Acte I, scène 5)



Tristan : *Eternité de deuil, unique consolation, doux breuvage de l'oubli, je te bois sans trembler.* (Acte I, scène 5)



Kurwenal : *Gloire à Tristan, héros fortuné ! Avec sa cour fastueuse, là, sur sa barque, le Seigneur Marke approche.*
(Acte I, scène 5)

Brangaine : *S'il faut que le breuvage perfide de l'amour étouffe en toi la lumière du bon sens, […] écoute aujourd'hui au moins, oh, écoute ma supplication ! La lumière qui éclaire le danger aujourd'hui au moins, aujourd'hui cette torche, là, ne l'éteins pas !*
(Acte II, scène 1)

Isolde : *Ce flambeau, fût-il la lumière de ma vie, en riant je l'éteins sans frémir.* (Acte II, scène 1)

Tristan et Isolde : *Oh, descends sur moi, nuit de l'amour ! Fais-moi oublier que je vis; enlève-moi en ton sein, délivre-moi de ce monde.* (Acte II, scène 2)

Melot : *Dis-moi, Seigneur, l'ai-je accusé à bon droit ?*
Je te l'ai montré, pris sur le fait : ton nom et ton honneur,
je les ai loyalement préservés de la honte. (Acte II, scène 3)

Marke : *A moi tout ceci ? Tout ceci, Tristan, à moi ?*
Où chercher la fidélité, si Tristan m'a trompé ?
(Acte II, scène 3)

Tristan : *Là où s'en va Tristan, veux-tu, Isolde, le suivre? Sur le pays auquel songe Tristan, l'éclat du soleil jamais ne paraît. C'est le sombre pays de la nuit d'où ma mère me fit venir, quand dans la mort elle me donna le jour, moi qu'elle avait reçu dans la mort.* (Acte II, scène 3)

Melot : *Ah ! Traître ! Vengeance, ô roi ! Tolères-tu cette honte ?*
Tristan : *Qui risque sa vie contre la mienne ? […] Défends-toi, Melot !*
(Acte II, scène 3)

Isolde : *Tristan ! Ah !*
Tristan : *Isolde !*
(Acte III, scène 2)

Marke : *Ainsi, partout la mort ! La mort partout ! Mon héros, mon Tristan ! […]*
Brangaine : *Tu ne nous entends pas ? Isolde ! Toi que j'aime ! Tu ne m'entends pas, moi ta fidèle ?*
(Acte III, scène 3)

TRISTAN ÉLECTRIQUE

Quelques propos de Christoph Marthaler et de son équipe

La mise en scène est une forme d'artisanat mis en œuvre avec le comédien ou le chanteur, son corps, ses mouvements, sa voix… Et certains metteurs en scène ne tiennent pas à commenter ce qui demeure un travail très concret avec la matière. Lorsqu'il a mis en scène Tristan et Isolde *au Festival de Bayreuth, au mois de juillet 2005, Christoph Marthaler a ainsi refusé de parler de son travail à la presse. Il s'est juste laissé tenter par une discussion à bâtons rompus autour de quelques plats fumants et de verres bien remplis dans une brasserie de Bayreuth. Autour de la table, Michael Schmidt, journaliste de la Radio Bavaroise, Anna Viebrock, scénographe et complice de longue date du metteur en scène suisse, et Malte Ubenauf, leur dramaturge. De cette discussion menée avec bonne humeur, voici quelques bribes. Car s'il est vrai que le metteur en scène n'est pas censé parler de son travail, le témoignage de l'artisan aux prises avec la réalité concrète reste précieux.*

L'espace et le temps

Christoph Marthaler – Fondamentalement, les espaces constituent toujours le concept de nos spectacles. Or un jour, Anna [Viebrock] m'a dit : « Christoph, tu sais qu'à Bayreuth il y a une heure de pause entre chaque acte. Or si nous nous tenons à notre habitude du décor unique, quand les spectateurs regagneront leur place, ils verront toujours le même espace. Peut-être qu'il faut trouver autre chose… » Alors Anna a eu une idée géniale…

Anna Viebrock – J'ai eu l'idée de changer l'espace à chaque acte, mais que l'espace de l'acte précédent reste toujours présent, qu'il soit poussé vers le haut par le nouveau décor. […] Donc les murs changent, mais le sol reste le même. C'est un peu comme quand un arbre

croît, comme les anneaux de son tronc : en les voyant, on ressent le passage du temps. C'est d'ailleurs en réfléchissant à la thématique du temps que cette idée m'est venue. […] Dans quel état est-on chaque fois que l'on pense à un lieu où l'on a vécu une histoire d'amour ? On observe ce lieu et des souvenirs vous reviennent d'une manière quasiment proustienne. On observe et l'on se dit : « Mon Dieu, c'est là que cela a commencé… » J'ai donc cherché à « mettre en décor » le passage du temps. Ce qui vient compliquer encore un petit peu plus les choses, c'est que j'ai aussi essayé de faire sentir la juxtaposition de temporalités différentes par le biais des costumes. Je ne fais pas volontiers de ces costumes atemporels que l'on imagine souvent pour *Tristan* – je n'y vois que des costumes de théâtre. Je me suis donc demandé comment faire pour que les costumes restent concrets sans que l'on puisse se dire : « Cette histoire se passe à telle époque. » Il faut que le spectateur sente, dès l'acte II, que le temps passe différemment pour chaque être humain, que le temps est subjectif.

Michael Schmidt – Retrouver les trois décors « empilés » à l'acte III donne aussi le sentiment d'une simultanéité, comme si nous étions dans un rêve : la perception du temps n'est pas linéaire, mais elle superpose le passé et le présent. […]

Malte Ubenauf – Dans la partition et le livret, tout se mêle. Surtout dans l'acte III, où des états temporels extrêmes se heurtent les uns aux autres. D'un côté, il y a Tristan qui se perd dans un long délire en désirant une mort sans fin, et de l'autre un télescopage absurde de bateaux qui accostent et de personnages qui débarquent. Là, on a le sentiment que le déroulement du temps n'est plus linéaire. Mais à l'acte II aussi, la façon dont les deux amants pensent pour ainsi dire en même temps, ce n'est pas une conversation au sens classique, on perd nos repères linéaires.

Christoph Marthaler – Chacun a son temps propre. Chez nous, Kurwenal vieillit au cours de la soirée : à l'acte III, il est devenu beaucoup plus âgé. Alors on se demande combien de temps a passé. Ou bien pas : certaines personnes peuvent vieillir d'un coup, victimes des coups du destin, d'une attaque cardiaque ou du désespoir. Kurwenal est désespéré.

La lumière

Malte Ubenauf – J'aimerais parler de la « dimension électrique » du décor. A l'acte I, il y a en effet une sorte de ciel étoilé qui surplombe la salle du bateau, et ce ciel se compose de néons.

Anna Viebrock – Ce sont des lampes de cuisine en forme d'anneaux. Ces lampes suscitent des impressions mêlées. Elles ne composent pas un ciel naturaliste, mais elles peuvent bouger, scintiller comme des étoiles. C'est une invention un peu étrange, mais qui peut effectivement figurer le firmament.

Christoph Marthaler – Pour moi, ce plafond évoque bien davantage le ciel paré d'étoiles qu'une tentative de représenter vraiment le ciel et les étoiles. Quand on essaie de reproduire la nature sur scène, on est toujours condamné à l'échec.

Anna Viebrock – Il y a un peu d'ironie là-dedans, car le spectateur met ces lampes en rapport avec d'autres contextes, mais elles peuvent aussi fournir un très bel éclairage et se révéler ambivalentes. […] Quand les lampes bougent, on a l'impression que l'espace se met en mouvement.

Christoph Marthaler – C'est comme une accélération : ziiiiiip ! Dans la musique, l'accélération est magnifique, mais sur scène, tout se fige. Pour le metteur en scène, quel os ! Après le philtre, on se demande que faire d'une

telle extase amoureuse. On doit accepter qu'il s'agisse d'un moment de musique pure que l'on doit traduire en images. Or qu'est-ce que la musique de Wagner? De l'énergie pure. C'est cela qu'il faut traduire sur scène. De ce point de vue, la lumière joue un rôle énorme, car elle est aussi une énergie pure. Plus vous chargez de l'énergie, plus vous déchargerez cette énergie avec violence. Il en va ainsi dans *Tristan* comme dans tout l'univers: le soleil est une gigantesque explosion qui a eu lieu quelque part à un moment donné, comme un immense chargement d'énergie. Et pour nous il semble se consumer sans fin, éternellement; or pour d'autres espaces-temps, notre soleil a peut-être une vie très courte, il se consume. Dans Tristan, ce sont les êtres qui se consument, chacun à leur rythme.

Malte Ubenauf – Oui, et ils ont commencé à se consumer bien avant que le rideau se lève, quand Isolde a laissé tomber son épée et que Tristan est reparti, refusant de donner libre cours à ses sentiments. Pour en revenir aux lampes, précisons qu'elles continuent de jouer un rôle important dans les actes II et III. A l'acte II, elles sont fixées au plafond, et les interrupteurs sont sur des parois.

Anna Viebrock – On pourrait dire qu'il y a trop de lumière et que ces lampes sont domestiquées au moyen d'un système d'interrupteurs assez désagréable, mais incontournable. Ces interrupteurs révèlent que les deux femmes sont des étrangères: Isolde et Brangäne ne sont pas sûres de leurs gestes, elles ne savent jamais quelles lampes vont s'allumer quand elle pressent sur un interrupteur, c'est comme un code qu'elles ne connaissent pas et qui les renvoient à leur identité d'étrangères. Et puis cela peut devenir un jeu: on éteint et on rallume les lumières sans cesse – cela rend la situation de l'extinction de la torche plus tendue, car on ne sait pas si quelqu'un va finir par entrer.

Christoph Marthaler – A la fin de l'acte II, à l'arrivée du Roi Marke, il y a soudain tellement de lumière que les plombs finissent par sauter. [...] Ces lampes brûlées, on les retrouve au troisième acte, contre les murs.

Anna Viebrock – ...comme dans un entrepôt où l'on suspend les ampoules mortes. Cette image m'est venue lors de notre première visite à Bayreuth, quand j'ai vu toutes les ampoules du foyer rassemblées dans un dépôt et accrochées à des supports construits à cet effet, en attendant de les jeter. Cela m'a fait penser à un inventaire, au nombre de lampes qui ont brûlé tout au long d'une vie... Pensez aussi à ces contes où la lumière de la vie est figurée par une chandelle qui se consume. Dans notre *Tristan*, une des lampes a des soubresauts, elle continue d'éclairer par intermittence. Ce détail un peu surréaliste nous renvoie à l'énergie vitale de Tristan, à son espoir de voir Isolde arriver. [...]

Christoph Marthaler – Quand la musique se fait de nouveau très intense, et que Tristan, dans sa fièvre, croit voir Isolde, il peut arriver qu'une lampe brûlée clignote. [...] C'est grâce à l'énergie du souvenir que la lampe se réveille. Comme ces images de galaxies ou d'étoiles qui nous parviennent alors qu'elles sont déjà mortes...

La mort

Michael Schmidt – Pour en revenir avec ce que disait Malte Ubenauf, on comprend que l'acte II de Tristan et Isolde ne montre plus tellement deux personnages concrets en train de dialoguer, mais un troisième terme, une ivresse, une sorte de réflexion sur l'amour, sur l'union et la dissolution par l'extase...

Christoph Marthaler – Oui. Mais nous essayons cependant de raconter cette histoire concrètement, par le biais des chanteurs, et c'est une chose difficile.

Anna Viebrock – Si l'on prend l'œuvre comme une histoire concrète, ce que nous faisons en premier lieu, le fait que Tristan meure avant qu'Isolde arrive me semble un signe clair qu'ils se rejoignent peut-être les deux dans la même idée, mais qu'ils sont tout de même en décalage. Et cela nous ramène à d'autres motifs, aux blessures qui ont précédé, notamment. En-dehors du fait qu'ils partagent la même idée fixe, on ne sait absolument pas à quel point Tristan et Isolde sont réellement ensemble. [...] Tristan a vécu seul. Son père est mort en l'engendrant, sa mère est morte en couche, il a grandi sans l'aide d'aucun être humain...
Christoph Marthaler – Wagner est remonté aux sources de la vieille légende, à son essence, et il en a tiré quasiment une histoire psychologique – même si, à travers sa musique, il rouvre totalement le sens du mythe. Au fond, Tristan raconte une histoire qui se passe tout le temps, partout. Son sujet est passionnant, mais il est connu. On peut le tourner et le retourner dans tous les sens (histoire d'amour, histoire de drogue...) il y a mille manières de penser cette pièce. Quant à la mettre en scène, je ne sais pas, ce n'est vraiment pas facile. Ce qui est sûr, c'est que mettre en scène *Tristan* comme quelque chose d'univoque, adopter un concept univoque, ce serait terrible. Ça ne va pas. Cette pièce est si ambivalente... On doit créer des associations d'idées, afin que chaque spectateur puisse retrouver sa propre histoire – en admettant que la mise en scène soit réussie ! Il faut raconter l'histoire, et chaque spectateur pourra la relier à quelque chose de lui.

Entretien diffusé le 25 juillet 2005 sur Bayern 4,
réalisé à Bayreuth le 11 juillet 2005
Extraits retranscrits et traduits par Alain Perroux

UNE «VIEILLE MÉLODIE» TOUJOURS AUSSI NEUVE

La postérité de *Tristan et Isolde* dans l'histoire de la musique occidentale

Alain Perroux

«Tristan *est une des sources principales de la musique moderne.*»[1] Simple et directe, cette phrase du musicologue Carl Dahlaus dit tout ce que le XX^e^ siècle doit à *Tristan et Isolde*. Le choc sismique provoqué par l'ouvrage de Wagner en 1865 se ressent d'abord dans les nombreuses citations de ses premières mesures dont les compositeurs des générations suivantes émaillent leurs partitions, sous le couvert de l'ironie (Debussy dans le *Golliwog's Cakewalk* de son *Children's Corner*), par pure émulation imitative (Chausson dans sa *Mélodie perpétuelle*) ou par goût de l'évocation chiffrée (Berg dans sa *Suite lyrique*). Mais au-delà du procédé de surface que constitue la citation, *Tristan* a profondément modifié la conception de l'harmonie tonale, du timbre, du temps musical et, partant, de la forme lyrique elle-même. Sans prétendre faire de nouvelles «découvertes» au sein d'une partition largement investiguée, cet article vise à présenter une synthèse des apports décisifs de *Tristan*, examinés rétrospectivement.

Temps théâtral, temps musical

La caractéristique la plus frappante, lorsque l'on découvre *Tristan*, c'est sans doute son incroyable étirement. Wagner est connu pour ses *«divines longueurs»*, mais jamais encore il n'avait composé partition comportant si peu d'action dramatique pour d'aussi vastes plages de temps.

Parce qu'il rompt avec la dramaturgie du théâtre bourgeois du XIX^e^ siècle, dramaturgie du coup de théâtre où l'on concentre en chaque acte un nombre invraisemblable de retournements de situation, Wagner semble effectivement dilater le temps normal de la représentation théâtrale. Mais il y a illusion d'optique, si l'on peut dire: le «grand opéra» français, avec ses quatre ou cinq actes, ses nombreux tableaux et son ballet obligé, dure généralement plus longtemps que le drame wagnérien. Si ce dernier paraît plus long, c'est parce que les livrets de Wagner raréfient les événements. Du coup, le temps wagnérien possède une double propriété: puisqu'il se différencie d'une dramaturgie normale, il semble projeter les personnages et l'action dans un lieu non historique, propice au développement d'une donnée mythique où les enjeux sont présentés dans une certaine abstraction. Mais en même temps et paradoxalement, il rapproche lesdites actions de la réalité: dans la vie réelle, agoniser prend du temps et l'attente peut être longue… La temporalité wagnérienne provoque donc un double mouvement d'éloignement et de rapprochement qui n'est pas pour rien dans le vertige qui nous saisit à l'audition de *Tristan et Isolde*.

On parle souvent du duo de l'acte II de *Tristan* comme d'un pari dramaturgique, mais c'est l'acte III qui constitue sans doute le geste le plus audacieux de Wagner, car il met en scène l'attente interminable d'un homme agonisant. On a pu signaler la dimension prébeckettienne de cette situation théâtrale, et même évoquer la *«mémoire involontaire»* dont Proust a fait le principe moteur d'*A la recherche du temps perdu*[2]. En effet, la *«vieille mélodie»* jouée en coulisse par un berger chargé de guetter l'arrivée du bateau d'Isolde

[1] Carl Dalhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, traduction de M. Renier, Liège, 1994, p. 70.

[2] Cf. Nike Wagner, «Dem Traum entgegenschwimmen», article paru dans le recueil *Traumtheater, Szenarien der Moderne*, Insel Verlag, Franfurt am Main, 2001. Repris dans le programme de la nouvelle production de *Tristan et Isolde* du Grand Théâtre de Genève, traduction de S. Fabbri, 2005, p. 28.

change provisoirement de fonction : le signal acoustique réveille dans l'âme de Tristan des souvenirs d'enfance. De même que le son du chalumeau de la fiction (un cor anglais dans la réalité de la partition) s'insinue dans l'esprit du personnage, la mélodie tortueuse envahit le tissu orchestral, s'étirant, parcourant les tonalités et les pupitres.

On voit bien ici que les questions de dramaturgie ne sont pas détachées de la dimension musicale, tant l'opéra (et le drame wagnérien tout particulièrement) s'attache à rendre solidaires l'une et l'autre. Si le temps de l'attente (Isolde aux actes I et II, Tristan à l'acte III), le temps de l'amour (l'acte II) et le temps de la mort (l'acte III) semblent dilatés, ils le doivent autant à la partition qu'au poème. Le compositeur n'a-t-il d'ailleurs pas sous-titré son ouvrage : *«musikalische Handlung»* – «action musicale»? Ici, l'essentiel se passe dans le non-dit et le non-montré, soit dans la partition. Le geste musical peut donc se substituer au geste théâtral.

Ce recentrage de l'opéra sur sa dimension musicale, avec tout ce qu'elle implique d'abstrait et de non théâtral, va se retrouver de manière toujours plus sensible au cours du XXe siècle. Remettant en cause la dramaturgie traditionnelle, les librettistes et compositeurs oseront en effet présenter des opéras à la limite du représentable, comme *Ulisse* de Luigi Dallapiccola (1968) ou *Prometeo* de Luigi Nono (1984). Par ailleurs, l'ampleur d'une forme qui raréfie les actions théâtrales pour mieux projeter ses personnages dans une sphère mythique ou mystique se retrouve dans *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen (1983) ou encore dans *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho et Amin Maalouf (2000), ce dernier au sein d'une forme plus resserrée mais refusant toute confrontation directe entre ses deux amants protagonistes. Preuve qu'à l'aube du XXIe siècle, l'ombre de *Tristan* plane encore sur la création lyrique…

Structure et harmonie

S'il est nécessaire de parler conjointement de forme et d'harmonie, c'est parce que toutes deux sont intimement liées dans *Tristan et Isolde*. D'un point de vue formel, l'ouvrage ne constitue pas à proprement parler une révolution dans la production de son auteur, mais plutôt une radicalisation. On sait que l'un des principes fondamentaux du drame wagnérien consiste à effacer les limites entre les «numéros» musicaux de l'opéra traditionnel (airs, duos, ensembles, etc.) pour couler l'action musicale dans un flux continu. La tendance s'est affirmée progressivement, de *Rienzi* à *Lohengrin*, pour atteindre son plein accomplissement dans *Tristan*. Wagner appelle cela *«l'art de la transition»*[3]. Du coup, l'œuvre change de statut, comme le souligne Theodor Wiesengrund Adorno : *«La forme comme authentique devenir, non comme objet, voilà qui est un [des] éléments constitutifs les plus féconds [du drame wagnérien]»*[4]. Or *Tristan* est peut-être le plus bel exemple de cet «art» où tout instant est changeant, transitoire, fugace comme le flux de la vague.

L'*«art de la transition»* repose sur une manière très neuve d'employer le langage musical tonal. Il se nourrit par exemple des glissements provoqués par d'incessants changements de tonalité, ce que l'on appelle des «modulations», lesquelles produisent un sentiment d'instabilité et se traduisent par des miroitements incessants. Les appels de la servante Brangäne, dans la nuit de l'acte II, en constituent un exemple fameux.

C'est là qu'apparaît le lien entre structure et écriture : pour qu'il y ait sentiment de fuite perpétuelle, il faut que

[3] Richard Wagner, *Lettre à Mathilde Wesendonk*, 29 octobre 1859.
[4] Theodor Wiesengrund Adorno, *Essai sur Wagner*, traduction de H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, 1966.

l'écoute soit sans cesse mise en situation d'attente, d'instabilité, de désir… Et pour titiller le désir de l'auditeur, Wagner a recours à une utilisation forcenée du chromatisme[5]. Doté d'un pouvoir corrosif et déstabilisateur, le chromatisme a été utilisé dès la Renaissance à des fins expressives, mais jamais autant que dans *Tristan et Isolde*, où Wagner l'emploie avec une telle liberté qu'il enrichit sa fonction expressive d'une fonction structurelle.

Or cet emploi acharné du chromatisme a une conséquence importante : il permet à la dissonance de s'émanciper. Dès la deuxième mesure de *Tristan und Isolde*, un accord étrange se fait entendre, qui a longtemps divisé les commentateurs car il ne répond à aucune règle de l'harmonie tonale fonctionnelle. L'ensemble de la partition fait entendre une majorité de tels accords «dissonants», qui participent à ce sentiment d'instabilité générale dont on aura compris qu'il transpose dans l'écoute le thème central du livret : l'idée d'un désir jamais assouvi. Car le désir gît au cœur de *Tristan*, ou plus précisément la *«Sehnsucht»*, concept difficile à traduire qui mêle impatience, désir ardent et nostalgie. A l'acte III, Tristan comprend que son destin était de brûler de cette *Sehnsucht* et d'en mourir. Et de fait, pour assouvir leur désir mutuel qui ne peut être désaltéré dans la vie terrestre, Tristan et Isolde aspirent à la mort. Or ce désir a aussi sa traduction musicale dans l'un des principaux *leitmotive* de l'œuvre : le *Sehnsuchtsmotiv*, suite de quatre notes montant difficilement de demi-ton en demi-ton exposée dès la deuxième mesure, figure avec éloquence cette quête difficile condamnée à ne pas être exaucée. Il reste suspendu dans le vide… jusqu'aux dernières secondes de l'œuvre où, en poursuivant son chemin dans une harmonie qui se résout enfin, il trouve son apaisement avec la mort des amants. Ce qui fait de *Tristan* une œuvre aussi puissante (et un délice pour l'analyse structuraliste), c'est justement que sa forme est en osmose quasi parfaite avec son contenu.

Ce traitement révolutionnaire du chromatisme et de la dissonance constitua un geste décisif dans l'histoire de la musique occidentale. Après *Tristan*, les compositeurs «post-wagnériens» profiteront de cette liberté nouvelle, surexploitant la dissonance pour ses propriétés ornementales et coloristes. Et dans les premières décennies du XX[e] siècle, Arnold Schoenberg ira au bout du processus amorcé par *Tristan*. Après un début de carrière post-wagnérien (*«Cela sonne comme une partition de* Tristan *qu'on aurait mouillée avant que l'encre ait séché»*, écrivit un critique à propos de *La Nuit transfigurée* du musicien viennois[6]!), Schoenberg décidera de faire *tabula rasa* en abattant un système tonal qui prend l'eau de toute part et en inventant un nouveau système sur de nouvelles bases : le dodécaphonisme sériel. Il n'est pas exagéré de dire (et les commentateurs du XX[e] siècle l'on fait) que *Tristan et Isolde* annonce l'effondrement du système tonal, événement musical parmi les plus saillants du siècle.

Mais au-delà de cette révolution harmonique, la cohérence absolue atteinte ici par Wagner engagera les compositeurs du XX[e] siècle à chercher une logique interne à chacune de leur œuvre, dans une quête souvent utopique d'unité parfaite entre forme et fond, comme on peut s'en rendre compte au sein de la production d'un Alban Berg (où elle excède le genre lyrique auquel

[5] Le chromatisme se manifeste dans des lignes mélodiques et des accords constitués avec les douze notes de la gamme chromatique (soit douze notes séparées par le plus petit intervalle de la musique occidentale : le demi-ton).

[6] Citation dans : Charles Rosens, *Schoenberg*, traduction de P.E. Will, Paris, 1979, p. 13.

appartiennent *Wozzeck* et *Lulu*) ou d'un Pierre Boulez (qui n'a jamais écrit d'opéra). Avec *Tristan*, ce n'est pas seulement la dramaturgie qui est ébranlée, mais les fondements de la composition elle-même.

Timbre

Il faut commencer par rappeler qu'en musique, il y a plusieurs moyens de travailler sur le timbre. D'abord le traitement des instruments, seuls ou en groupe. Or Wagner est l'un des orchestrateurs les plus importants de l'histoire : sous son impulsion, l'orchestre s'est étoffé de manière à offrir une palette élargie de combinaisons sonores.

Il y a aussi la « densité » de l'écriture – le tumultueux motif de la *Colère d'Isolde* montre comment une écriture extrêmement serrée, heurtée et dangereusement chromatique, peut modifier la couleur de l'ensemble des cordes, créant une sorte de « griffonnement » musical, de « tache » maculant le tissu contrapuntique.

Et puis il y a encore la couleur harmonique. Le chromatisme intéresse Wagner non seulement pour son instabilité fondamentale, mais aussi pour sa teinte très particulière (le mot vient d'ailleurs du grec *chromê* : la couleur). Tout accord possède ainsi une couleur spécifique. De même, on est en droit d'interpréter l'emploi de la dissonance dans *Tristan* comme un traitement « coloriste » : les accords valent davantage pour leur couleur propre dans le tableau d'ensemble que comme éléments structurels. L'accord de *Tristan* serait donc lui aussi une « tache » de couleur au sein d'un troublant kaléidoscope. Ce faisant, Wagner anticipe sur l'un des principaux développements de la musique du XXe siècle, illustré par la musique de Debussy, de Bartok ou de Messiaen. Chez ces auteurs, comme chez la plupart des compositeurs modernes, le timbre devient élément central de toute composition, gagnant une indépendance accrue[7].

Et l'on n'oubliera pas que *Tristan* travaille aussi avec un timbre en « négatif », si l'on peut dire : le silence. Le début du *Prélude* de l'acte I est en effet troué de silences qui intensifient à leur tour le sentiment de suspension et d'attente déjà évoqué. De même, le mutisme qui fait suite aux interrogations du Roi Marke à la fin de l'acte II ouvre *Tristan et Isolde* sur des abîmes où les mots ne sont plus d'aucun secours. Ne serait-ce point là, d'ailleurs, le trait le plus moderne de l'ouvrage ? Anticipant sur les pièces aphoristiques d'un Webern, sur l'aphasie progressive d'un Rimbaud, sur le vide si musical d'un Rothko, Wagner est l'un des premiers à nous avoir fait entendre la couleur du silence.

---

[7] Pour une présentation plus détaillée du traitement de l'harmonie et du timbre dans *Tristan*, nous renvoyons le lecteur à l'excellent article de Makis Solomos, « Tristan, une *Zukunftmusik* », paru dans le programme de *Tristan et Isolde* de la production de l'Opéra national de Paris en 1998 et repris dans le programme de la nouvelle production de l'Opéra de Paris en 2005.

POURQUOI NOUS AIMERONS TOUJOURS TRISTAN

Regard d'un compositeur d'aujourd'hui

Philippe Fénelon

Les origines de la création peuvent être multiples. Elles passent d'abord par la manière de provoquer une écriture et d'articuler une œuvre pour construire un sens. Dans le cas de Wagner, c'est en s'intéressant de près aux réflexions austères de Schopenhauer qu'il imagina que le pessimisme de ce philosophe pourrait servir de cadre à un opéra. A cause de situations amoureuses qu'il vivait ou qu'il avait vécues, totalement en désaccord avec les critères bourgeois de son époque, il rêvait d'un monde où la morale se développerait de façon originale, dépassant le climat étroit des sociétés de son siècle. Aussi décida-t-il de transcender ce monde physique en une forme d'expression personnelle pour montrer que l'utopie de l'amour pourrait transformer les tragédies quotidiennes. En écrivant une partition aussi dense et contenue à la fois que *Tristan et Isolde*, Wagner inaugure un espace fascinant. Avec son art, il nous fait traverser la nature même de l'humanité. La véritable révolution esthétique vient de ce qu'il a réussi à rendre la passion et nous la faire partager. Ses héros entrent en vibration parfaite avec notre imaginaire et chaque voix résonne comme une invitation familière à conquérir cet amour où la vérité dépasse la réalité.

Dans *Tristan et Isolde*, Wagner développe une gradation de l'expression. En trouvant des mélanges appropriés, il invite à s'abandonner aux curiosités et aux spéculations d'un univers sonore particulier. Dès les premiers sons du prélude, une émotion unique de tendresse et de pureté se dégage. Par l'instabilité de l'accord initial, Wagner propose d'emblée une intériorité de sens qu'il rend subtilement visible. Les harmonies mises en marche, évocatrices d'images, deviennent alors les nôtres. Notre sensibilité et notre imagination vibrent devant cette traduction de l'invisible. En opposant l'ombre et la lumière par l'harmonie et la dissonance de ces mesures originelles, le compositeur met en forme un langage extrême. Dans ce drame de passion et de douleur, le partage intime de la souffrance de Tristan, à laquelle sa nature l'a condamné, nous fait aspirer à la luminosité de l'amour contrarié.

L'autonomie avec laquelle l'œuvre se développe montre la transformation des formules héritées du passé. Elle indique surtout comment le compositeur fait atteindre aux compromis romantiques des limites jugées jusque-là effroyables. Supprimant les obstacles, livré entièrement à son inspiration, alternant une ardeur musicale et des silences suspendus, il nous entraîne vers des tempêtes orchestrales qui transportent notre écoute, générant ainsi une musique transparente et précise comme un cristal. Les effets inédits de l'orchestration, les combinaisons harmoniques, la manière de profiler des mélodies aux variétés ingénieuses définissent une organisation toute personnelle de l'ordre de la musique. Si la partition semble d'abord peu révolutionnaire — elle présente en effet de nombreuses idées que Berlioz a déjà développées avec succès —, Wagner, cependant, transforme définitivement le monde annoncé par Beethoven. Cette musique intense organise un temps singulier qui oblige à une écriture sans compromis. Même dans les monologues où les voix de l'orchestre s'entremêlent au chant, l'opéra se développe en un long duo étrange. Ce déroulement inexorable de la mélodie traduit l'intimité des mouvements troublants de l'amour, qui se transmettent alors aux auditeurs.

Toute la partition est un condensé de l'histoire de la musique jusqu'à Wagner lui-même. Si l'on repère dans quelque polyphonie à quatre parties les profondeurs expressives de Palestrina, l'accord fondamental est issu directement de cette musique sacrée dont le caractère est accentué par une succession d'harmonies nouvelles. Pour écrire une œuvre aussi dense, les sources d'inspiration du compositeur sont nombreuses. Ainsi Wagner

rejoint-il les solitaires que sont Mozart et Gluck en associant poésie dramatique et musique, ce qui est primordial pour l'évolution de son art. L'héritage mozartien est montré dans la simplicité de l'instinct mélodique ou dans l'expressivité extrême d'une musique qui, par un ensemble d'effets contrastés de l'orchestre, dévoile une émotion sans mélancolie, comme la force grandiose de la tragédie dans laquelle nous avons pénétré. Et même si le perfide Berlioz trouvait des réminiscences de Boieldieu dans la musique de Wagner, ce dernier affirme que «l'art est de source divine», en ajoutant à son raisonnement: *«Je crois en Dieu, en Mozart et en Beethoven»*... Aux lascives mélodies de Rossini, le compositeur oppose des phrases débordantes de sentiment tirées de Weber. Son édifice rend la prodigalité des contrastes, la variété de son approche du monde et l'assimilation de l'histoire de l'écriture. La véhémence des idées l'engage dans une expression totale. La mélodie dépouillée exposée par le cor anglais à l'acte III, dont le timbre nous transporte vers un monde supérieur, nous captive par la multiplicité des nuances. Chez Wagner, c'est la manière de présenter ces accidents qui contraint son écriture à des *extravagances* qui deviennent nouveautés pour l'époque dans laquelle il s'inscrit. Ainsi, le bouleversement du temps, l'enchaînement, la variété et l'irrégularité de la phrase génèrent-ils une logique imparable, parfaite et libre à la fois. Dans cette esthétique faussement *instinctive* se développe alors la conscience d'un univers illimité, celle d'une essence impalpable.

Le regard triste et doux que Tantris, venant se faire soigner par Isolde, lève vers elle, provoque un amour inavouable auquel ni l'un ni l'autre ne peuvent résister, de la même façon que nous ne pouvons nous abstraire du charme spécial qui en émane. Lorsque l'angoisse s'étend dans la nuit sainte, la détermination de l'amour exposé par une musique impétueuse pousse vers les souffrances et les délices d'une passion à partager. Cette ambivalence régit l'atmosphère dans laquelle nous sombrons avec l'arrivée du jour. Les avertissements de Brangäne sont vains. En apportant la lumière aux ténèbres, la servante nous fait parcourir une riche gamme de couleurs dont la constante progression s'accorde à l'émotion musicale. Contre le jour ennemi, elle lance cette chanson d'aube, qui est peut-être une des pages les plus extraordinaires de toute l'histoire de la musique. Le coloris harmonique diffuse une lumière diaphane, somptueuse comme l'amour, éblouissante comme ces nuits de solitude et de recueillement, instants de liberté au cours desquels nous nous donnons entièrement à ceux que nous aimons. *«Détache-moi du monde»*, espère Tristan. Dans ce clair-obscur, la lueur de la nuit étoilée découvrant la chambre d'amour de l'acte II s'inscrit en miroir du jour aveuglant du premier, où Isolde arrive par la mer, tournant le dos au monde abhorré vers lequel on la traîne. Les instruments scintillent et résonnent à la fois comme le miroitement du soleil levant sur la surface liquide. En un instant, les sonorités de l'orchestre résument ce monde de l'attente. Dans cet opéra sans trêve, la percée des traits cruels de la lumière accentue chaque moment de la douleur de la séparation. C'est cette même clarté qui transporte les deux amants aux abords de la région mystérieuse d'un univers transcendé.

A l'instar de Baudelaire écrivant dans son célèbre article «cette musique était la mienne», nous reconnaissons dans *Tristan et Isolde* notre propre capacité à aimer ce que nous entendons. Ce monde de formes dans lequel nous entrons exprime une énergie frémissante, une impatience qui nous engage spirituellement. Les contradictions de la vie composent une œuvre en accord avec cette douleur ainsi exposée et les âmes des auditeurs, s'échappant dans des sphères où les amants se seront retrouvés, sans pessimisme, se penchent enfin sur l'essence mystérieuse des choses.

Peut-on s'abandonner uniquement aux impressions fugaces de ces émotions purement artistiques? Le bouillonnement de cette partition conforte l'émotion intense communiquée par des phrases désespérées ou pleines d'espoir. Dans *Tristan et Isolde*, Wagner dépasse tout ce qui, dans un langage savant, force à la compréhension authentique. La projection des couleurs orchestrales, la source originelle de l'œuvre, les explications qu'il nous donne dans *Communication à mes amis* sur la manière de concevoir l'esprit de la musique sont éclairantes. En pénétrant le formalisme foncier de la nature humaine, il a compris que c'était le besoin, mais surtout le manque d'amour qu'il fallait combler. Lorsque nous nous abîmons dans les premiers accords de son opéra, Wagner ne fait pas de nous des victimes révoltées car il installe une atmosphère exempte de toute violence extérieure. La tragique excentricité d'Isolde la mènera, au travers des trois actes, à un perfectionnement idéal dont le terme sera la montée finale au paradis. Dans ce spectacle idéal, c'est cette élévation qui inspire à notre conscience un pouvoir radieux, électif, régulateur. Aujourd'hui encore, lorsque la lumière s'éteint dans la salle idéale de Bayreuth, que le silence envahit graduellement l'obscurité et que nous percevons enfin ce *la* tant attendu de l'origine, c'est comme si nous perdions pied dans l'humanité, comme si nous pouvions enfin reculer au plus profond de notre sensibilité. En ne laissant que le son visible, Wagner a réussi à nous révéler, comme personne, une sensation étrange et immatérielle de la musique. Ces premières notes du prélude provoquent l'illusion de la distance. Les couleurs de l'orchestration, les directions des lignes et les mouvements entraînent une dynamique de la musique rendue vivante. De la même façon, l'amour intense et passionné qui s'y exprime dans une complétude toute rilkéenne pousse les protagonistes au paroxysme. La langueur, la sensualité, l'enivrement poignant de ces êtres provoque un charme terrible qui souffle sur nous sa puissance, sa volonté irrésistible, impétueuse. C'est le mystère profond de l'âme qui s'exprime dans cet immense poème. La quête d'absolu des deux héros devient ainsi la nôtre.

PRENDRE CONGÉ DE WAGNER?

La postérité de *Tristan et Isolde* dans la littérature européenne

Timothée Picard

– Qu'est-ce qu'il a donc ce soir, ton ami?
– Oh, rien, un peu de surmenage, un peu trop de Liebestod*, voilà tout.*
Guy de Pourtalès,
La Pêche miraculeuse

Denis de Rougemont déclare dans *L'amour et l'occident* (1938) : *«Que Wagner ait restitué le sens perdu de la légende, dans sa virulence intégrale, ce n'est point là une thèse à faire admettre, c'est l'évidence largement déclarée par la musique et les paroles de l'opéra. Par l'opéra, le mythe connaît son achèvement. […] Achèvement désigne l'expression totale d'un être, d'un mythe ou d'une œuvre; d'autre part, désigne leur mort. Ainsi le mythe "achevé" par Wagner a vécu. Vixit Tristan ! Et s'ouvre l'ère de ses fantômes.»* Comment la littérature européenne a pu voir dans le chef-d'œuvre wagnérien un ouvrage qui «sature» l'horizon de l'art tout en «l'accomplissant», et comment elle s'est peu à peu émancipée de ce modèle grâce à la redéfinition de la fable d'Eros et de sa dramaturgie, tel sera notre propos ici.

Tristan et Isolde : l'essence du tragique ou le summum du kitsch romantique?

Dès la fin du XIX[e] siècle et tout au long du siècle suivant, le *Tristan* de Wagner donne lieu à des interprétations majeures, visant à redéfinir l'essence du théâtre, du mythe, de même que la nature et la fonction d'Eros. Dans sa *Quatrième considération inactuelle* (1876), Nietzsche qualifie l'œuvre de *«véritable* opus metaphysicum *de tout art»*, parce qu'à travers elle peut se lire la renaissance de ce *«dramaturge dithyrambique»* devenu nécessaire pour que, dans notre société, *«l'état d'âme tragique ne périsse pas»*. C'était déjà le sens de *La Naissance de la tragédie* (1872), texte dans lequel le philosophe rendait compte du *«but suprême»* de la tragédie tel qu'il s'exprime dans ce véritable *«chant du cygne métaphysique»* qu'est la mort d'Isolde : permettre que chaque individu ait accès au déchaînement orgiaque de l'élément dionysiaque sans que, dans cet *«immense mouvement symphonique», «il ne suffoque sous la tension convulsive de toutes les ailes de l'âme»*. Ainsi, il serait mené jusqu'à cette *«joie esthétique plus haute – une joie originelle au sein même de l'Un originaire»*. *Le Cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner* (1888-1889) signent l'émancipation du philosophe par rapport à la tutelle wagnérienne. *Tristan*, moins concerné par la question chrétienne du salut que le reste de la production wagnérienne, semble relativement épargné par ses sarcasmes. Pourtant, c'est essentiellement à *Tristan* que la littérature post-wagnérienne accordera les traits suivants, points récurrents de la critique nietzschéenne appliquée à Wagner et au wagnérisme : maladie, décadence, hystérie, névrose, histrionisme, bovarysme élevé au niveau du mythe, penchant idéaliste pour «l'ineffable», goût pour l'élémentaire et en particulier pour une musique «océanique» dans laquelle Zarathoustra au pied léger et dansant risquerait de se noyer.

Si l'éloignement de Nietzsche par rapport à l'œuvre wagnérienne s'effectue principalement en raison de son christianisme diffus, c'est, en miroir inverse, en raison d'un christianisme trouble que Claudel, Eliot ou Broch s'en prennent à Wagner, et particulièrement à la mystique amoureuse de son *Tristan*. Claudel a plusieurs fois avoué sa passion de jeunesse pour *Tristan* : *«J'aimais plus que tout Tristan : oh ! j'aimais tellement Tristan avec sa nuit et son râle interminable d'agonie sans espoir.»* Mais bientôt il s'attaque à ce qu'il considère désormais comme un *«rut public»* et préfère, à la place du drame de la chair

conspirant contre l'esprit, trop galvaudé, le drame moins rebattu de *«l'esprit qui désire contre la chair»*, dans toute l'atroce intensité qui est celle de *Partage de midi* (1906) et du *Soulier de satin* (1924). Il s'en explique ainsi: *«La révolte, l'amour humain, la joie de vivre, etc., tout cela compose mal, car ces sentiments sont impuissants par eux-mêmes à agréger la totalité de l'Univers, et provoquent des harmoniques irréductibles. C'est ainsi que le dénouement de Tristan et Isolde m'a toujours semblé mesquin et presque ridicule, et malgré tous les prestiges de la musique, je reste là-devant comme un homme réfractaire au narcotique. L'art purement laïc qui existe depuis la Renaissance a eu son temps, et l'on peut estimer qu'il a épuisé ses résultats.»* Chez Thomas Stearns Eliot, l'inscription des premiers mots de l'opéra de Wagner au début de *La terre vaine* (1922) a pour but d'exprimer la laïcisation néfaste d'Eros, devenu un pur débordement sensuel qui dessèche l'Europe entière. Pour Hermann Broch (*Création littéraire et connaissance*, 1955), un opéra comme *Tristan et Isolde* trahit quelque chose de beaucoup plus grave: l'intrusion, par le biais du romantisme, du kitsch en art, un système clos et vide qui porte rien moins que le visage de l'Antéchrist. La lecture que Denis de Rougemont fait de l'œuvre de Wagner est moins critique. Loin de glorifier le sexuel, ni même de se présenter comme un drame de la sensualité, le *Tristan* de Wagner exprimerait musicalement la brûlure abstraite, mystique, orientale et finalement hérétique d'Eros. Au refus érotique du monde s'oppose selon l'auteur la vraie passion occidentale: l'amour-action, l'*agapè* chrétien, dont le mariage est l'un des visages.

Face à ces relectures chrétiennes du *Tristan* wagnérien se dressent les lectures marxisantes de Brecht et de Marcuse. Pour Bertolt Brecht, *Tristan* est par excellence de ces œuvres qui utilisent le phénomène d'hypnose musicale en vue de leur propre glorification. Le besoin bourgeois de côtoyer dans l'art le sublime et l'ineffable se dégrade ici en pure marchandisation de la jouissance musicale. La conscience de la condition historique et sociale du spectateur s'abolit dans l'extase du musicalisme. L'interprétation d'Herbert Marcuse aboutit, dans *Eros et Civilisation* (1955), à la même conclusion: en dépit de son apparente permissivité érotique, l'œuvre wagnérienne ne fait au fond qu'abonder dans le sens de la répression bourgeoise des besoins instinctuels.

Polissonneries érotiques et morbidité décadente

En raison de ces multiples analyses théoriques de *Tristan*, la représentation que la littérature fait de l'Eros wagnérien est elle-même chargée de significations métaphysiques, politiques et sociales variées. Son ambiguïté tient à sa capacité à se trouver à la fois du côté de l'interdit et du côté de la transgression. Un premier mode de représentation, illustré de façons diverses par Joséphin Péladan, Pierre Louÿs, Aubrey Beardsley, Jules Laforgue, voire James Joyce, Michel Leiris ou Alain Robbe-Grillet, relève de la polissonnerie licencieuse et démystificatrice. Laforgue compare *Tristan* à un long coït, de la même façon que, plus tard, Joyce dira que *«cette musique pue le sexe»* ou que Huxley parlera *«d'onanisme poussé à l'infini»*. Oskar Panizza narre le voyage licencieux de Tristan et Isolde à Paris, cependant que, tout comme Péladan, il confesse des expériences wagnéro-masturbatoires pendant l'écoute de l'opéra. Les héros de Péladan calment d'ailleurs l'excitation érotique que la musique leur procure dans les bosquets de Bayreuth (*La victoire du mari*, 1889). Ces textes, pour la plupart, visent à dégonfler l'enrobage métaphysique grandiloquent, le sérieux du lyrisme cosmique dont est affublé l'Eros wagnérien. Wedekind (*Le Chanteur d'opéra*, 1909), Rolland (*Jean-Christophe*,

1912) ou Pourtalès (*La Pêche miraculeuse*, 1936) mettent en scène le sex-appeal parfaitement artificiel que l'interprétation de *Tristan* confère aux chanteurs wagnériens, sublimes à la scène, cyniques ou vulgaires à la ville. Dans *Finnegans Wake* (1939), Joyce n'hésite pas à recourir au scatologique et au trivial pour donner davantage de chair à un mythe qui s'est perdu à force d'abstraction.

Plusieurs reprises ont un but davantage transgressif. Il s'agirait alors de dévoiler le vrai visage de Wagner, un visage fondamentalement pervers, qui entrerait en complète contradiction avec l'austère philosophie d'Eros qu'on lui attribue parfois. L'Eros wagnérien est ainsi confronté au tabou, à l'interdit. Batilliat (*Chair Mystique*, 1897) ou Mann (*Tristan*, 1903) renforcent le caractère morbide de l'œuvre : leur Isolde est poitrinaire, et cette maladie devient un déclencheur, un stimulant, voire l'objet même d'amour. Camille Lemonnier (*Le Succube*, 1898) rehausse la jouissance procurée par la musique tristanienne du fantasme d'une union avec un succube, union qui tarit en un même ravissement décadent les deux flux essentiels : le sang et le sperme. Wagner devient l'occasion d'une provocation, d'une transgression toute calculée à l'égard de l'ordre moral.

Mais si l'on cherche à émanciper Eros, celui-ci reste d'abord et avant tout, sous sa forme tristanienne, un Eros douloureux. Cette représentation est récurrente dans un certain nombre de romans du tournant du siècle, qu'il s'agisse des œuvres de Gabriele D'Annunzio (*Le Feu*, 1900), David Herbert Lawrence (*La Mort de Siegmund*, 1910), Joseph Conrad (*Fortune*, 1913) ou Hermann Hesse (*Klein et Wagner*, 1919). Leurs personnages, éternels et sublimes candidats au suicide, meurent en des scènes crépusculaires qui paraphrasent sans conteste le *Liebestod* tristanien. On a pu alors reprocher à *Tristan* une forme d'exaltation de la mort. Cette affinité avec la mort rencontre non seulement le goût résurgent, à la fin du siècle, pour les spiritualités nihilistes, pour la morbidité vénitienne, mais aussi une véritable inclination artistique et intellectuelle pour la mort initiatrice, venue délivrer le sens ultime de la vie et de l'art. La mélodie infinie de Wagner invite à plusieurs commentaires sur la musique cosmique, dont l'harmonie ou la dissonance se répercutent sur les corps. L'eau est partout présente, liquide mystique ou maternel, dans lequel on se purifie, se réfugie, se perd.

Que faire du lyrisme après Wagner?

Le *Tristan* de Wagner est particulièrement lié à la question de l'expression du lyrisme dans l'Europe post-romantique. L'ouvrage a intimé la recherche d'une nouvelle langue poético-musicale qui soit à nouveau capable de célébrer la mystique de l'amour. Il est évidemment un lieu, au confluant entre poésie et théâtre, où la question du lyrisme posée par le *Tristan* de Wagner est particulièrement importante : l'opéra. Mais il existe aussi des pièces de théâtre de Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1892), Villiers de l'Isle-Adam (*Axel*, 1889), Dujardin (*Antonia*, 1899), Yeats (*Les Ombres sur la mer*, 1911), D'Annunzio (*Parisina*, 1913), Blok (*La Rose et la Croix*, 1913) ou Claudel (*Partage de midi*, 1906) qui sont directement placées sous le patronage du *Tristan* de Wagner. Ces pièces s'attachent à représenter une certaine mystique du couple amoureux. Elles mettent en scène un couple illégitime, saisi comme malgré lui par un amour exalté et que l'interdit, le plus souvent incarné par la présence de l'époux légitime, exacerbe. Ce qui amène à faire de la glose de cet amour et des possibilités de sa réalisation l'enjeu déterminant de la dramaturgie. D'une pièce à l'autre, un lien sonore s'établit entre les noms des

personnages, d'**Is**olde à Mél**is**ande, Par**is**ina, **Ys**é, **Is**aure ou **Yz**el; de Mor**ol**d-Me**lot** à Gol**aud**; de *M***ark**e à **Ark**el, **Arch**ambault, ou A*m***alric**. Il circule également entre les couples amoureux: Tr**is**tan et **Is**olde, P**ell**éas et M**él**isande, **Ysé** et M**es**a. Cette homogénéité onomastique a plusieurs finalités: souligner l'influence wagnérienne; créer une musicalité des noms, magique, intemporelle, qui éloigne le couple de toute forme de réalisme. Ces œuvres mettent également en avant des motifs déterminants de l'œuvre wagnérienne: la liquidité, le trajet marin, le philtre, la blessure, la chevelure féminine, la dialectique entre jour et nuit, entre joie et souffrance. Elles mettent aussi en scène beaucoup de configurations dramaturgiques similaires.

En dépit de ressemblances évidentes, ces pièces tristaniennes sont malgré tout en dissidence par rapport au modèle wagnérien. Dépasser Wagner veut avant tout dire dépasser *Tristan*. Cela peut tout d'abord se traduire par le refus de la dimension tout uniment mythique et sublime du couple tristanien, et la réintroduction de certains éléments réalistes, ce qui donne aux personnages davantage d'humanité que les héros wagnériens. Une des marques les plus évidentes de cet éloignement formel du mythe tristanien est constituée par l'omniprésence du thème de l'enfant. Même l'évanescente Mélisande donne naissance à un enfant. Or Tristan et Isolde ne sauraient être pensés avec des enfants. «Dépasser Tristan», cela peut vouloir dire ensuite remettre en question le sublime, l'emphase et le lyrisme tristaniens. Les figures attendues du tristanisme théâtral, en particulier le fameux «duo d'amour», sont, avec humour ou sens pudique de l'euphémisme et du non-dit, différées ou transformées. Le refus du ton tristanien revient à un refus du nihilisme wagnérien. Le romantisme tristanien est un épisode de l'histoire esthétique et philosophique de l'Europe sur lequel les plus critiques de ces pièces souhaiteraient tourner la page.

Parodier *Tristan*: le complexe surmonté?

Le *Tristan* de Wagner a fait alors l'objet de multiples parodies, de Theodor Fontane à Joyce et Brecht, en passant par Henry Céard (*Terrains à vendre au bord de la mer*, 1906) et Thomas Mann. Pourquoi cela? Tout d'abord – ainsi s'en expliquent certains – parce que la parodie wagnérienne serait une affaire de salubrité culturelle. Wagner en effet stérilise l'artiste, énerve le spectateur; son œuvre le terrasse et l'écrase. La seule issue, devant tant de sublime, tant de sérieux, tant de prétention, données dangereuses pour l'état moral et physique de l'être et de la communauté, est d'en rire. C'est Nietzsche qui a le mieux mis en avant cette nécessité de démonter l'édifice wagnérien par la parodie. Transformer le prosaïque en langage wagnérien, exprimer le réel dans «la langue du maître», c'est lui donner une profondeur qui frise la vacuité et la grandiloquence. A l'inverse, transposer Wagner dans le réel bourgeois, c'est s'assurer, dans le rire et le divertissement, une guérison accélérée de l'empoisonnement wagnérien. Nietzsche offre plusieurs pistes possibles de parodies, dont certaines semblent avoir été prises au pied de la lettre par les écrivains. Ernst Bloch demande quant à lui, dans *Héritage de ce temps* (1935), que l'on fasse subir à l'œuvre wagnérienne l'épreuve carnavalesque. Le seul moyen, dit Bloch, de retrouver une certaine authenticité de son œuvre «par-delà la pacotille onirique» du XIX[e] siècle bourgeois, c'est de la porter sur les tréteaux de la foire. Enfin, dans *Le Docteur Faustus* de T. Mann (1947), Leverkühn avoue ses réticences à se consacrer pleinement à la musique. La plus importante est qu'il dit ne plus croire à l'œuvre d'art, à cette donnée obligatoirement mystificatrice que manie si bien Wagner. La parodie tristanienne apparaît alors non plus comme une émancipation lucide, mais comme un destin irrémédiable de toute littérature

placée dans le sillage wagnérien, une fatalité propre à l'œuvre d'art moderne. Si la littérature wagnérienne parodie Wagner, c'est qu'elle en ressent le besoin tout autant qu'elle n'en a pas le choix. S'y exprime la nostalgie des utopies perdues. A travers les figures de la wagnérienne hystérique et du dilettante stérile, centrales dans les parodies tristaniennes, l'écrivain exorcise ses propres angoisses éprouvées au contact de l'œuvre wagnérienne, une peur d'être lui-même condamné par l'art wagnérien à jouer le rôle d'un dilettante.

Désir et refus de *Tristan* dans la littérature contemporaine

Aujourd'hui, les textes tristaniens se caractérisent par un stade avancé, terminal, de réécriture du mythe. Le tristanisme n'est plus considéré comme une maladie de civilisation dont il faut à tout prix se purifier. «Tristan» devient pour beaucoup d'écrivains un signifiant censé fonctionner par et pour lui-même, si riche d'histoire qu'il n'est plus besoin de le vivifier quand on l'évoque. Il en résulte que le signifié lui-même finit par se vider de tout contenu – en particulier mystique ou religieux. Le tristanisme, considérablement affadi par l'art de masse selon Rougemont, serait alors une donnée en voie de sédimentation, et deviendrait un fragment culturel parmi d'autres, se perdant dans la conscience collective. Eros finirait par s'évaporer pour ne plus concerner que la littérature elle-même. Dès lors, le désir tristanien deviendrait celui du lecteur cultivé: la référence mythologique voilée mais décodée, le contrat mythologique rempli ou au contraire différé, modifié, seraient des moyens de créer une sorte d'érotique de la lecture.

Pourtant, l'on remarque que, depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui, le tristanisme n'a pas disparu de la littérature, bien au contraire. Dans le domaine poétique, Ingeborg Bachmann a écrit en 1962-1964 un magnifique cycle tristanien: *Ich weiss keine bessere Welt*, où le poème devient un «opéra de papier» à la fois grandiose et dérisoire. Avec Gracq (*La Presqu'île*, 1970), Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient*, 1984), Balestrini (*Tristano*, 1964), Tremblay (*Tristan et Isolde* in *Douze coups de théâtre*, 1992) Treichel (*Tristanakkord*, 2001), Mulisch (*Siegfried une idylle noire*, 2001), et quelques autres écrivains comme François Julien-Labruyère (*La Noyée de Royan*, 2000) et Alain Satgé (*Tu n'écriras point*, 2003), on peut dire que la fiction wagnérienne – et le plus souvent tristanienne – est toujours florissante.

Ici, le court récit de Julien Gracq intitulé *La Presqu'île* (1970) nous intéresse doublement. D'abord parce que le *Tristan* de Wagner y entre en écho avec une histoire d'amour. Ou plutôt: un épisode caractéristique d'une histoire d'amour, «l'attente amoureuse». L'intrigue est la suivante: Simon, seul personnage de la nouvelle, parcourt quelques routes de Bretagne en attendant une femme, Irmgard, qui doit arriver par le train. Dans ce cadre, *Tristan* joue le rôle d'amplificateur de la détresse et de l'espoir amoureux. Ce récit nous intéresse ensuite parce qu'il met en avant un mode spécifique d'incorporation de la matière wagnérienne à la trame romanesque: l'affleurement progressif de la référence au fil du texte. Au sens presque géologique du terme, on passe ainsi de la pierre d'attente incertaine à la référence explicite, mouvement qui épouse, chez le lecteur, un désir de présence du mythe wagnérien, puis sa confirmation. «La route creusait devant lui une traînée laiteuse – la torche vivait seule au-dessus de la campagne figée par la nuit. De nouveau, comme à Penrun, le souvenir de *Tristan* revint flotter dans son esprit et y fit comme un coup de vent, l'ouvrant et le gonflant aussi soudainement qu'une voile; il sentit monter le rythme bousculé, effréné

qui passe dans l'orchestre quand Yseult renverse la torche à terre, et en retrouva le nom: ce devait être l'Impatience de l'Amour. Et de nouveau il fut amoureux: il sentit se former en lui une vague brûlante et triste qui courait comme un feu de forêt, laissant le monde après elle aride et mort.» L'amour est ainsi une stimulation de l'esprit, agencée de façon hasardeuse et infiniment mobile, dans laquelle interviennent le souvenir, la référence artistique, le fantasme et l'inconscient. L'œuvre wagnérienne et le mythe qu'il supporte servent de moteur à la fois du désir et de l'écriture.

Et l'Eros tristanien lui-même, qu'est-il devenu? D'après le même Julien Gracq (*En lisant en écrivant*, 1980): *«Un changement de climat a désensibilisé en quelques années notre époque à certains aspects de la vie et de l'art, l'a sensibilisée au contraire à certains autres. La passion amoureuse, par exemple, dont la peinture régnait depuis quelques siècles dans la littérature, et qui tenait une telle place naguère encore dans la rêverie adolescente, a regagné la position marginale qu'elle occupait selon Denis de Rougemont avant* Tristan. *Si on en tolère encore la représentation, c'est seulement, la plupart du temps, grâce à l'excuse d'une pratique sexuelle déviante.»* Passons sur le caractère malvenu de cette dernière expression. Certes, Michel Tremblay a raconté, dans une nouvelle plaisante (*Tristan et Isolde*, in *Douze coups de théâtre*, 1992), la difficulté d'avouer à sa mère son homosexualité[1]. Pour autant, peut-on dire que le mythe de Tristan a été aujourd'hui rendu à sa clandestinité première? Passer par l'exemple de la création lyrique contemporaine permet de se rendre compte de ce qui a véritablement eu lieu.

L'encombrante influence du *Tristan* de Wagner s'est en effet plusieurs fois manifestée dans la création lyrique contemporaine. L'esthétique du duo d'amour, accomplie et saturée par *Tristan et Isolde* de Wagner, avait déjà fait l'objet de nombreuses critiques chez les compositeurs du XX[e] siècle: Debussy et Maeterlinck refusent son pathos; Strauss et Hofmannsthal les «brames» qu'il donne à entendre; Claudel et Milhaud sa sublime monotonie; Weill et Brecht son emphase hypnotique. Aujourd'hui encore, le duo d'amour est à la fois désiré et détourné. Dans son opéra «tristanien» intitulé *L'amour de loin* (2000), la compositrice finlandaise Kaija Saariaho diffère sans cesse l'horizon du duo: les deux amants chanteront l'un vers l'autre mais séparés par la mer, et bientôt par la mort. Dusapin déplace et reconstruit un autre grand mythe du couple amoureux dans son *Roméo et Juliette* (1989). Dans *Le Conte d'hiver* (1999), Boesmans et Bondy utilisent un moyen radical pour éviter que l'œuvre ne s'enlise dans les travers de l'épanchement lyrique: le rôle de Perdita sera un rôle muet. Loin d'être insensible à la puissance d'Eros ou de l'avoir édulcorée, notre contemporanéité la refoule – c'est le signe du *«procès de civilisation»*, mais aussi de son potentiel malaise. L'Eros tristanien est donc toujours bien vivant puisque, célébré ou démystifié, il continue de scandaliser.

[1] Le narrateur, qui, à chaque audition du *Liebestod*, «meurt» avec Isolde, a l'impression de tromper sa mère quand il couche avec celui qui lui a révélé le *Tristan* de Wagner. Cette dernière veut d'ailleurs le défaire du sentimentalisme wagnérien dans lequel il se complaît. Quand, une fois la liaison rompue, l'homme rappelle pour récupérer le disque qu'il a prêté au protagoniste, le regard de sa mère sera lourd de reproche.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

[Collectif], *Tristan und Isolde*, n° 34-35 de L'Avant-Scène Opéra, Paris, juillet 1981.
[Collectif], *Tristan und Isolde*, n° 34-35 de L'Avant-Scène Opéra, deuxième édition revue corrigée et complétée, Paris, mars 2002.
Bauer, Oswald Georg, *Opéras de la création à nos jours*, éd. Vilo, Paris, 1983.
Chailley, Jacques, *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, éditions Leduc, Paris, 1972.
Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Residenz Verlag, Vienne, 2000.
Fonteray, Alain (photographies), *Olivier Py – Epopées théâtrales*, éditions Grandvaux, 2004.
Goléa, Antoine, *Entretiens avec Wieland Wagner*, éditions Pierre Belfond, Paris, 1967.
Matter, Jean, *Tristan et Isolde, traduction et commentaire*, éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.
Merlin, Christian, *Wagner, mode d'emploi*, éditions Premières Loges, Paris, 2002.
Merlin, Christian, *Le Temps dans la dramaturgie wagnérienne*, éditions Peter Lang, Berne, 2001.
Maurin, Frédéric (éd.), *Peter Sellars*, CNRS Editions, collection «Arts du spectacle», Les voies de la création théâtrale, volume XXII, Paris, 2003.
Millington, Barry (éd.), *Wagner, Guide raisonné*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Fayard, Paris, 1996.
Newman, Ernest, *The Wagner Operas*, Knopf, New York, 1949.
Townsend, Chris (éd.), *The Art of Bill Viola*, Thames & Hudson, Londres, 2004.
Tubeuf, André, *Wagner, L'Opéra des images*, éditions du Chêne, Paris, 1993.
Wagner, Richard, *Œuvres en prose*, traduction de J.-G. Prod'homme, 13 volumes, série Les Introuvables, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1976.
Wagner, Richard, *Tristan et Isolde*, préface de Pierre Boulez, texte présenté, traduit et annoté par André Miquel, édition bilingue, Folio Théâtre, Paris, 1996.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Né en France, **Olivier Py** est metteur en scène, auteur et comédien. Dès 1988, il écrit de nombreuses pièces de théâtre qu'il met aussi en scène, notamment *La Servante, histoire sans fin* au Festival d'Avignon 1995, cycle représenté en 24 heures, et *Les Vainqueurs*, trilogie présentée en 2005 à Orléans, Villeurbanne, Avignon et Paris. Une grande partie de ses textes sont publiés, dont *La Servante*, *Le Visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse*, *L'Exaltation du labyrinthe*, ainsi que son roman *Paradis de tristesse* (Actes Sud). Il met aussi en scène des pièces du répertoire comme *Le Soulier de satin* de Claudel (en tournée européenne) et des opéras tels que *Le Freischütz* à Nancy, *Les Contes d'Hoffmann*, *La Damnation de Faust* ou *Tristan et Isolde* au Grand Théâtre de Genève.

Diplômé de l'Université de Harvard, **Peter Sellars** s'est fait connaître dès les années quatre-vingts par ses relectures d'ouvrages du répertoire (notamment une trilogie Mozart-Da Ponte qui a fait date) et en s'investissant dans la création avec des artistes tels que John Adams *(The Death of Klinghoffer, El Niño)* ou Kaija Saariaho *(L'Amour de loin, Adriana Mater)*. Nommé à 26 ans à la tête de l'American National Theater au Kennedy Center de Washington, directeur artistique du Festival de Los Angeles de 1990 à 1993, il enseigne actuellement l'art et les cultures du monde à l'Université de Californie à Los Angeles. En tant que metteur en scène, il a créé de très nombreux spectacles dans le monde entier, notamment à Paris (au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra national et, depuis 20 ans, à la MC93 de Bobigny), à Londres, à New York, au Festival de Glyndebourne ou au Festival de Salzbourg (pour *Le Grand Macabre* de Ligeti, *Saint-François d'Assise* de Messiaen). Il a mis en scène *Tristan et Isolde* à l'Opéra national de Paris en 2005.

Reconnu aujourd'hui comme l'un des plus importants artistes vidéo, **Bill Viola** a été un pionnier en la matière. Depuis 35 ans, il réalise des bandes et des installations vidéo, des ambiances sonores, des pièces de musique électronique et des œuvres destinées à la télévision. Diplômé de l'Université de Syracuse (Californie), il a reçu une subvention de la Fondation MacArthur et un doctorat honorifique du Royal College of Arts de Londres. Parmi les principales expositions qui lui ont été consacrées, citons : *Bill Viola: Installations and Videotapes* au MoMA de New York en 1987, *Buried Secrets* au pavillon des Etats-Unis à la 46e Biennale de Venise en 1995, *The Passions* au Getty Museum de Los Angeles (puis à la National Gallery de Londres et à la Fondation La Caixa de Madrid), *Visions* au AroS Aarhus Kunstmuseum en 2005. En 2002, il a achevé *Going Forth By Day* pour les musées Guggenheim de New York et Berlin. Il a réalisé la vidéo de la nouvelle production de *Tristan et Isolde* à l'Opéra national de Paris en 2005.

Né sur les berges du lac de Zurich, **Christoph Marthaler** est musicien de formation. Dix ans durant, il compose pour des metteurs en scène. Puis, dans le Paris de l'après-68, il se rapproche du théâtre. A la fin des années soixante-dix, il monte son premier spectacle musical à Zurich, mais ce n'est qu'en 1980 qu'il réalise son premier grand projet. En 1988, il s'établit à Bâle et réalise divers spectacles à caractère politique. En 1991, il adapte pour la première fois une pièce dont il n'est pas l'auteur, *L'Affaire de la rue Lourcine* de Labiche, et rencontre la scénographe et costumière **Anna Viebrock,** qui devient sa principale partenaire artistique. En 1992, il condense le *Faust* de Pessoa à Hambourg. Puis il crée *Murx den Europäer!* (Bousille l'Européen…!) à la Volksbühne de Berlin. De 2000 à 2004, il dirige

le Schauspielhaus de Zurich, où il met en scène *La Nuit des rois*, *La Belle Meunière*, *In den Alpen* de Jelinek, *La Mort de Danton*, etc. A l'opéra, il aborde des ouvrages du répertoire comme *Fidelio*, *Pelléas et Mélisande*, *Katia Kabanova* ou *Les Noces de Figaro*, à l'Opéra de Francfort, au Festival de Salzbourg ou à l'Opéra national de Paris, tout en continuant de pratiquer le collage musical d'œuvres diverses comme *The Unanswered Question*, créé au Theater Basel. Il a mis en scène *Tristan et Isolde* au Festival de Bayreuth en 2005.

Etienne Barilier est romancier et essayiste. Il est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages, qui lui ont valu divers prix littéraires (dont le Prix européen de l'essai pour son ouvrage *Contre le nouvel obsurantisme* et le Prix Dentan pour *L'Enigme*). La musique occupe une grande place dans ses textes de fiction (par exemple *Le chien Tristan*, *Passion* ou *Musique*) comme dans ses ouvrages de réflexion (dont *Alban Berg*, et *B-A-C-H, histoire d'un nom dans la musique*).

Compositeur français, **Philippe Fénelon** obtient en 1977 le prix de composition dans la classe d'Olivier Messiaen. Ses œuvres sont conçues dans un large éventail de genres musicaux. La musique vocale tient une place majeure dans sa production, avec une vingtaine d'œuvres dont plusieurs opéras, parmi lesquels *Salammbô* (d'après Flaubert), créé en 1998 à l'Opéra National de Paris.

Critique musical pour *Classica/Répertoire* et *L'Avant-Scène Opéra*, **Pierre Flinois** a pris part à la rédaction de plusieurs ouvrages sur l'opéra et a notamment écrit un guide du *Festival de Bayreuth* (éd. Sand).

Maître de conférence en études germaniques à l'Université de Lille, **Christian Merlin** est critique musical au *Figaro*, à *L'Avant-Scène Opéra* et à *Opernglas*. Il est l'auteur d'un ouvrage sur *Le Temps dans la dramaturgie wagnérienne* (éd. Peter Lang) ainsi que de *Wagner, mode d'emploi* (éd. Premières Loges). Il donne de nombreuses conférences et tient une chronique sur France Musiques.

Musicologue et ancien critique musical, **Alain Perroux** est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la musique, notamment *L'Opéra mode d'emploi* (éd. Premières Loges) et deux monographies consacrées à *Frank Martin* et *Franz Schreker* (éd. Papillon). Chargé du Service culturel au Grand Théâtre de Genève, il donne de nombreuses conférences et collabore avec la revue *L'Avant-Scène Opéra*.

Ancien élève de l'Ecole normale supérieure et de Sciences-Po Paris, **Timothée Picard** est maître de conférences à l'université de Rennes. Spécialiste de l'étude des relations entre littérature et musique, il est l'auteur d'une thèse intitulée *La littérature face au défi wagnérien* et participe à l'écriture d'un *Dictionnaire Mozart* pour Robert Laffont. Il est le collaborateur de différentes revues de critique musicale.

Jean-Jacques Roth a travaillé successivement pour la *Tribune de Genève* (notamment comme journaliste musical et lyrique), *Le Nouveau Quotidien*, *L'Hebdo* et le quotidien suisse *Le Temps*, dont il est directeur et rédacteur en chef depuis décembre 2004. Il est l'auteur de *Grand Théâtre de Genève, Moments d'exception* (éd. Vilo) et *Armin Jordan, images d'un chef* (éd. Zoé).

Crédits photographiques

Texte de Pierre Flinois
12a : DR
12b : Flora Bevilacqua / Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève
15 : Atelier Weirich
17 : Fritz Schwennicke
18, 20a : Siegfried Lauterwasser / Bayreuther Festspiele GmbH
20b : Anne Kirchbach / Bayreuther Festspiele GmbH

Genève
4, 38b : Ariane Arlotti / Grand Théâtre de Genève
30 à 37, 38a, 39 : Mario del Curto / Grand Théâtre de Genève

Paris
57 à 67 : Ruth Walz / Opéra national de Paris

Bayreuth
88, 91, 92 95, 97 : Jochen Quast / Bayreuther Festspiele GmbH
89, 90, 93, 94, 96 : Jörg Schulze / Bayreuther Festspiele GmbH

Portraits
40 *(Olivier Py)* : Mario del Curto / Grand Théâtre de Genève
68 *(Peter Sellars)* : Kevin Higa
74 *(Bill Viola)* : Dominique Laugé / Centre pour l'image contemporaine, Genève
98 *(Christoph Marthaler)* : Jörg Schulze / Bayreuther Festspiele GmbH

Couverture
I. Ruth Walz / Opéra national de Paris
IV. Ariane Arlotti / Grand Théâtre de Genève
Jörg Schulze / Bayreuther Festspiele GmbH

Parmi les œuvres fondatrices de la modernité occidentale, *Tristan et Isolde* de Wagner est l'une des plus vertigineuses. Mais que nous dit encore cette « action musicale » à l'orée du XXI[e] siècle? Plusieurs artistes ont tenté de répondre à cette question. Entre Olivier Py, le tandem Peter Sellars/ Bill Viola et Christoph Marthaler, on ne peut trouver esthétiques et parcours plus différents. Pourtant, en 2005, ces personnalités éminentes ont abordé aux rivages de cette œuvre. Et tous ont établi une forme d'intimité, de tutoiement avec elle, sans rien abdiquer de leur regard profondément intelligent et original sur le monde. Richement illustré, enrichi d'interviews et de lectures d'hommes de lettres, ce livre cherche à évoquer ces trois *Tristan*. Pour accompagner la réflexion des artistes, il offre aussi quelques textes de fond sur la postérité littéraire, musicale et scénique de *Tristan et Isolde*.

Sous la direction d'Alain Perroux

Olivier Py
Peter Sellars
Bill Viola
Christoph Marthaler

Etienne Barilier
Philippe Fénelon
Pierre Flinois
Christian Merlin
Alain Perroux
Timothée Picard
Jean-Jacques Roth

ISBN 2-8309-1182-2
9 782830 911824